



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**DOTTORATO DI RICERCA IN
"SCIENZE DEL TESTO"**

XXXI CICLO

COORDINATORE: Prof. Giorgio MARIANI

MAPPING THE OVERREACHER
STUDIO DI UN MITO LETTERARIO

Dottoranda

Dott.ssa Francesca Febbraro

Tutore

Prof.ssa Emilia Di Rocco

Anni 2015/2018

Questo lavoro sarebbe stato impossibile senza le Biblioteche (statali, universitarie, comunali) che, in una fase della mia vita in cui gli spostamenti sono limitati e complicati, mi hanno permesso di leggere il mondo e i suoi libri.

INDICE

INTRODUZIONE	p. 5-16
CAPITOLO 1 L'IDENTIKIT DELL' <i>OVERREACHER</i>	p. 17-32
1.1 Storia del termine	
1.1.1 L' <i>overreacher</i> di Philip Massinger	
1.2 Attualità del termine <i>overreacher</i>	
1.3 In/Traducibilità del termine <i>overreacher</i>	
CAPITOLO 2 ARCHETIPI, PROTOTIPI E MITI ALL'ORIGINE DELL' <i>OVERREACHER</i>	p. 33-78
2.1 Alla ricerca del prototipo classico: Prometeo e gli altri	
2.1.1 Dal <i>trickster</i> al ribelle	
2.1.2 Prometeo nella modernità	
2.1.3 Altri archetipi della classicità	
2.2 Gli archetipi cristiani	
2.3 I prototipi moderni: il Doctor Faustus di Christopher Marlowe e il Satana del <i>Paradise Lost</i> di J. Milton - <i>Sinners in the hands of an angry God</i>	
2.3.1 Faust	
2.3.2 Il Satana miltoniano	
2.4 Conclusione	
CAPITOLO 3 L' <i>OVERREACHER</i> DAL MITO ALL'IDEOLOGIA	p. 79-118
3.1 L' <i>overreacher</i> e la religione	
3.1.1 La predestinazione e l'elezione, la malvagità umana e il libero arbitrio	
3.1.2 L'eliminazione dell'intermediazione tra Dio e il fedele	
3.1.3 Il diavolo tentatore e l'interiorizzazione dell'opposizione bene/male	
3.1.4 L' <i>overreacher</i> e il peccato di presunzione	
3.1.5 L'eredità puritana nella letteratura dell' <i>overreacher</i>	
3.2 L' <i>overreacher</i> e la società	
3.2.1 La fuga dalla comunità	
3.3 L' <i>overreacher</i> e la scienza	

3.3.1 Il peccato di *curiositas*

3.3.2 Il desiderio di dominio sulla natura e la figura dello scienziato letterario

CAPITOLO 4 I TESTI DELL'OVERREACHER

p. 119-190

3.4 La genealogia dell'*overreacher* letterario

3.4.1 Il *Faust* di J.W. Goethe (1790-1831)

3.4.2 *The Rime of the Ancient Mariner* di S.T. Coleridge (1798)

3.4.3 *Frankenstein, or the Modern Prometheus* di Mary Shelley (1818-1831)

3.4.4 *Moby Dick; or, The Whale* di Herman Melville (1851)

3.4.5 *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson (1886)

3.4.6 *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890-91)

3.4.7 *The Great Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald (1925)

3.4.8 *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* di Thomas Mann (1947)

3.5 Victor Frankenstein, Henry Jekyll e Dorian Gray

3.5.1 Quali testi?

3.5.2 La secolarizzazione del mito - l'*overreacher* Victor Frankenstein

3.5.3 L'io diviso dell'eredità calvinista - l'*overreacher* Henry Jekyll

3.5.4 Il narcisismo della modernità - l'*overreacher* Dorian Gray

CAPITOLO 5 TEMI E MOTIVI NELLA LETTERATURA DELL'OVERREACHER

p. 191-240

5.1 Il narcisismo e il rapporto con l'Altro da sé

5.2 Il conflitto edipico

5.3 Il motivo del doppio

5.4 Negazione e rimozione

5.5 L'espedito del narratore

5.6 Gli spazi metaforici dell'*overreacher*

5.7 L'*overreacher* e la creatività

5.7.1 La creatività distruttiva - Irresponsabilità e vanità del creatore

5.7.2 Il ruolo ambiguo del desiderio e dell'immaginazione

5.7.3 L'artista come *overreacher*

CONCLUSIONI

p. 241-256

1. L'*overreacher* come rappresentazione dell'uomo nuovo
2. Quale morale nei testi dell'*overreacher*?
3. La sindrome dell'*overreacher*
4. Suggerimenti per ulteriori percorsi di ricerca
5. Considerazioni finali

TAVOLA: *MAPPING THE OVERREACHER*

BIBLIOGRAFIA

p. 257-279

MAPPING THE OVERREACHER: STUDIO DI UN MITO LETTERARIO

Im Verlaufe der höheren Bildung wird dem Menschen alles interessant, er weiß die belehrende Seite einer Sache rasch zu finden und dem Punkt anzugehen, wo eine Lücke seines Denkens mit ihr ausgefüllt oder ein Gedanke durch sie bestätigt werden kann. Dabei verschwindet immer mehr die Langeweile, dabei auch die übermäßige Erregbarkeit des Gemüts. Er geht zuletzt, wie ein Naturforscher unter Pflanzen, so unter Menschen herum und nimmt sich selber als ein Phänomen wahr, welches nur seinem erkennenden Trieb stark anregt.¹

Nota dell'Autrice: ho riportato in nota le traduzioni italiane delle citazioni inglesi e tedesche utilizzando le versioni italiane pubblicate e modificandole laddove ho ritenuto necessaria una maggiore fedeltà all'originale; per le opere non tradotte nella nostra lingua ho fornito una mia versione, che compare tra parentesi quadre.

¹ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, in Id., *Werke in 6 Bänden*, 2. Band, hrsg. von K. Schlechta, München-Wien, Hanser, 1980, § 254. *Zunahme des Interessanten*, p. 602-3; tr. it., Id., *Umano, troppo umano*, in F. Nietzsche, *Opere*, Vol. IV, Tomo II, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965, § 254. *Aumento dell'interessante*, p. 180-181: «Nel corso di una superiore formazione, tutto diviene interessante per l'uomo, egli sa trovare prontamente il lato istruttivo di una cosa e individuare il punto, in cui una lacuna del suo pensiero può essere da esso colmata, o un'idea può essere da esso confermata. In tal modo la noia si dilegua sempre più, e così l'eccessiva eccitabilità dell'animo. Egli si aggira alla fine tra gli uomini come un naturalista fra le piante e percepisce se stesso come un fenomeno che eccita fortemente solo il suo istinto conoscitivo».

INTRODUZIONE

La letteratura è nella storia ed esse vengono in contatto rimandandosi l'un l'altra.

Il Lettore Impuro è innanzi tutto colui che già conosce la trama e la fine del racconto e che deliberatamente sceglie una posizione nello spazio e nel tempo, nella storia e nella ideologia, dalla quale guardare alla sua narrazione.²

L'idea di questo studio scaturisce dalla mia prassi didattica di insegnante di Lingua e Cultura Inglese nei Licei, dove la programmazione del triennio superiore rende necessaria una drastica selezione di opere appartenenti all'intero arco cronologico della letteratura inglese e americana, dalle origini alla modernità; negli anni ho osservato che alcuni dei protagonisti di celebri opere successive alla riforma protestante presentavano somiglianze talmente sorprendenti da suscitare in me la curiosità di verificare se la mia percezione avesse qualche fondamento e di studiarne eventualmente le ragioni. Per denotare proprio quella serie di personaggi, ho derivato dalla lettura del saggio di Harry Levin *The Overreacher: a Study of Christopher Marlowe*³ il sostantivo *overreacher* ipotizzandone l'utilizzo quale termine ombrello: un significante che si riempie via via di significati che definisca una figura feticcio, un mito letterario specifico dell'ambito culturale indicato. Il mio è il tentativo di dare corpo a una presenza senza nome e con molti nomi, e tuttavia profondamente radicata nella letteratura di ambito anglosassone, la cui nascita, sviluppo e trasformazione costituiscono l'oggetto di questa tesi.

Le domande cui questo studio vuole rispondere sono dunque: è vero che nella letteratura inglese successiva alla riforma religiosa ricorre un tipo letterario che chiameremo *overreacher*, e se sì, perché ciò avviene e quali sono le caratteristiche che possiamo attribuirgli per distinguerlo da altre figure simili/affini (il *villain*, l'eroe tragico) e da altri eroi fondativi della cultura occidentale che nascono all'incirca nello stesso periodo, quali

² Entrambe le citazioni da P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992, rispettivamente alle pp. 5 e 6.

³ Pubblicato nel 1952 per la Harvard University Press venne poi ripubblicato a Londra nel 1954 con il titolo *Christopher Marlowe: The Overreacher*.

Don Chisciotte (1605) o Don Giovanni (1631)? E ancora: quale ne è lo sviluppo, ovvero come si modifica l'*overreacher* nel corso dei decenni e dei secoli con le trasformazioni del contesto religioso e sociale, delle mode letterarie, dei progressi scientifici, insomma della *Geistesgeschichte*, pur restando sostanzialmente il prodotto di una stessa radice culturale? È possibile giustificare un percorso tematico in cui tale figura letteraria ricorre e si trasforma e individuare nella letteratura anglosassone una genealogia, una famiglia, un sottoinsieme di testi (che si snoda accanto, ma non coincide con, un più ampio insieme di opere europee che potremmo chiamare testi faustiani), in cui la figura dell'*overreacher* è presente, e quale ne è il/i testo/i archetipico/i? Esiste un nesso di causalità, se non di diretta filiazione, che collega tutti i protagonisti di tali opere e le opere stesse tra loro?

Ho cercato, inoltre, di dimostrare che la gran parte di queste opere sono ulteriormente accomunate dal fatto di presentare trame non realistiche e dunque possono essere ascritte al genere del fantastico o del soprannaturale⁴, che non necessariamente ostenta una densità figurale a livello della forma, quanto piuttosto costituisce per intero, o per parti importanti, figura del testo e metafora⁵. Nell'ambito cronologico e culturale di nostra pertinenza abbiamo difatti a che fare con testi sorti dopo la Riforma protestante, che è per noi lo spartiacque per la nascita e la trasformazione dell'*overreacher*, ovvero quando il soprannaturale ha «dovuto cominciare ad aggravarsi di rimandi alle grandi questioni teologiche e morali che dividevano la cristianità. Caduta, libero arbitrio, peccato, dannazione, redenzione, resurrezione cominciano a stimolare diversamente la letteratura. Essi stimolano tanto più l'identità poetica quanto più la loro problematicità si è accresciuta»⁶, come vedremo meglio nel secondo capitolo di questo studio.

Nella mia visione, l'*overreacher*, pur mutuando alcuni tratti da importanti miti ed eroi della classicità come Prometeo, Icaro, Ulisse o Narciso, nasce dalla dimensione geografico-culturale anglosassone/protestante, poiché - sebbene possa costituire una delle incarnazioni dell'eroe/antieroe dell'eterna dicotomia tra il bene e il male presente in tutte le culture e tradizioni letterarie - esso mostra alcune caratteristiche che si ripetono con sorprendente continuità nella storia letteraria inglese (e in parte americana), fino a tutto il secolo XIX e ancora oltre. Analizzando il retroterra culturale (ovvero, religioso, sociale e di

⁴ Per la prima definizione cfr. R. Jackson, *Fantasy, The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981; tr. it., *Il Fantastico: La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986; per il secondo ambito, cfr. il volume postumo di Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Torino, Einaudi, 2017.

⁵ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992, p. 62 ss.

⁶ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, cit., p. 104.

idee) che soggiace ai testi esaminati, i quali ne sono il prodotto estetico⁷, sarà infatti possibile dimostrare che, a partire dalla Riforma protestante, l'*overreacher* diviene una figura letteraria tipica, quale espressione della *hybris* in chiave capitalistica, individualistica, libertaria, e delle istanze conoscitive da essa derivanti (ma anche della loro illegittimità e del loro fallimento). Il suo destino di condanna è interno alla dialettica luterano-puritana, dove l'uomo è rimasto solo a produrre senso e una religione severa, e talvolta spietata, gli ha negato il diritto alla vitalità e alla gioia mistica imponendogli obblighi e doveri morali senza alcun conforto e certezza di salvezza. Su tale sostrato si innescano i successivi rapporti che la letteratura intreccia con la scienza e la società, le cui trasformazioni nel mondo anglosassone hanno anticipato tutte le altre culture nazionali. Ecco che l'*overreacher*, oltre che figura estetico-letteraria, diviene figura culturale, portatrice di sistemi valoriali e ideologici.

Dei numerosi indirizzi e approcci ermeneutici emersi tra fine '900 a oggi dal ridimensionamento del dominio strutturalista e decostruzionista, la critica tematica in ambito comparatistico sembra presentare strumenti che uniscono tradizione e innovazione e consentono una lettura analitica dei testi pur lasciando spazio a uno sguardo diacronico sulla storia delle idee e della cultura. Essa mi appare uno strumento flessibile (direi quasi 'eclettico', se non temessi di alimentare il pregiudizio di anti-sistematicità), in quanto non esclude il ricorso ad altri tipi di indagine, quali lo studio dei movimenti religiosi, del pensiero filosofico, delle trasformazioni economiche, in una parola del retroterra culturale su cui si innesta la creazione di un'opera. Infine, la critica tematica, non essendo dogmatica, non esclude la possibilità di leggere i testi letterari da un punto di vista simbolico, antropologico, psicoanalitico e storico-politico; è dunque uno strumento ermeneutico che, lungi dal decontestualizzare le opere in una astratta rincorsa di questo o quel tema, le colloca profondamente nella loro tradizione non solo letteraria (nel senso di filiazione, genealogia), ma storico-culturale. L'approccio tematologico (la pregiata, quanto vituperata, *Stoffgeschichte* degli studi storici positivisti⁸), anche definibile come ricerca sui miti letterari,

⁷ Si tratta dunque di «sporcare il letterario con il mondo che vi preme dentro con tutte le tensioni, domande e le contraddizioni di quel tempo e di ogni tempo», A. Serpieri, *La questione del canone tra genealogie e ibridazioni*, in G. Balestra e G. Mochi (a cura di), *Ripensare il canone: La letteratura inglese e angloamericana*, Roma, Artemide, 2007, pp. 59-70, qui p. 66, enfasi dell'Autore.

⁸ Per l'attualità della *Stoffgeschichte* all'interno quantomeno della teoria letteraria di ambito germanofono cfr. il recente, *Der literarische Faust-Mythos: Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2018, di Manuel Bauer, il quale, nella premessa terminologica al suo studio sul mito faustiano, così la definisce (p. 3): «die historische Gesamtheit und Abfolge der einzelnen Bearbeitungen eines Stoffes sowie das vielschichtige Beziehungsgeflecht zwischen den Einzelbearbeitungen. Intertextuelle Bezüge dienen der Positionierung des Einzeltextes innerhalb der Stoffgeschichte und dem von den jeweiligen Bearbeitungen häufig sehr bewusst mit ihr aufgenommenen Dialog. Stoffgeschichte ist also die Geschichte eines Stoffes im

appropriandosi del concetto di tema come strumento di analisi⁹ mi ha consentito, pertanto, di seguire lo sviluppo diacronico e sovrautoriale della figura dell'*overreacher* in un arco di tempo che va dalla Riforma protestante e giunge sino ai primi decenni del Novecento: «Lo studio del tema, inteso sia come singolo argomento, sia come cristallizzazione e combinazione di figure e motivi diversi, segue due direttrici: l'una che riguarda la singola opera, l'altra che invece si concentra sull'evoluzione nella tradizione e che dunque contestualizza il tema in un preciso ambito culturale»¹⁰, perché «dietro la precipitazione della scrittura in una forma, in un'opera individuale vi è sempre la traversata di costellazioni testuali e l'enfaticizzazione di alcuni momenti della tradizione da parte dell'autore, che tenta di ricoprire con il proprio sistema la tradizione consolidata»¹¹. Ho affrontato dunque questa 'traversata' inseguendo il ben poco formalizzato criterio del valore simbolico e antropologico dei testi letterari, pur nella consapevolezza di correre il rischio di metterne in secondo piano il valore estetico - peraltro assai ampiamente oggetto di indagine, trattandosi, nel mio caso, di opere molto celebri e discusse - per concentrarmi «sull'immaginario quale fonte di comprensione degli insiemi culturali»¹². Il rimprovero spesso mosso agli studi tematologici, e similmente agli studi di antropologia letteraria, è difatti quello di ignorare il valore intrinseco delle opere letterarie oggetto di esame, ovvero di utilizzare il testo letterario come fonte di informazioni, come documento a suffragio di ipotesi socio-antropologiche, perdendo così di vista l'oggetto stesso dell'indagine. Tuttavia, le opere che hanno costituito il cuore della mia analisi sono molto più che dei 'libri', sono miti e simboli, ed è la storia che narrano a costituire l'oggetto di questo studio. Non potendo neanche lontanamente

Sinne von sich aneinander sowohl anlehnenden als auch sich voneinander kritisch abhebenden Adaptionen, Fort- und Neuschreibungen»; [it.: «la storia e la sequenza cronologica delle singole elaborazioni di un tema, nonché la complessa rete di relazioni tra queste singole elaborazioni. I riferimenti intertestuali aiutano a collocare un testo all'interno della storia dei temi e del dialogo intrapreso con essa, spesso ben consapevolmente, dalle varie elaborazioni. La storia dei temi è dunque la storia di un tema nel senso degli adattamenti, delle attualizzazioni e riscritture che si sono ispirate, ma anche criticamente distinte, l'una dall'altra»].

⁹ Per una disamina storica della critica tematica e della sua terminologia vd. M. Lefèvre, *Per un profilo storico della critica tematica*, in C. Spila (a cura di), *Temi e letture*, Bulzoni, Roma, 2006, pp. 11-29. Per uno studio del concetto di tema e di critica tematica vd. A. Viti, *Tema*, Napoli, Guida, 2011. Una sintesi storico-critica e terminologica è offerta da E. Di Rocco, *Temi, motivi, topoi*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature Compare*, Roma, Carocci, 2014, pp. 109-134.

¹⁰ E. Di Rocco, *Temi, motivi, topoi*, cit., p. 117, enfasi mia. Pierluigi Pellini nel saggio *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in «Allegoria», n. 58, Lug/Dic, 2008, pp. 61-82, mette in guardia contro un uso troppo 'grezzo' della tematologia, col rischio di «ritagliare arbitrariamente un solo aspetto (o addirittura un solo passo), perdendo di vista, così, l'unità del testo e il suo senso globale [per] scopi tendenzialmente extra-letterari (la storia dell'immaginario collettivo, o perfino la storia delle idee), usando la letteratura come semplice repertorio di immagini», p. 66.

¹¹ U.M. Olivieri, *Le teorie e i metodi*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature Compare*, cit., pp. 289-309, qui p. 301.

¹² Ivi, p. 306.

prendere in esame tutti gli *overreacher* letterari ipotizzabili¹³, ho selezionato lungo l'asse temporale sopra indicato alcuni celebri personaggi che presentano caratteristiche sorprendentemente affini e veicolano una visione dell'individuo che si mantiene costante, pur nella diversità degli elementi stilistici, dei generi e delle mode letterarie, poiché è proprio di tale visione che voglio tracciare e comprendere genesi e sviluppo.

Ho tratto spunti e suggestioni anche dai recenti studi sugli universali letterari, ad esempio mi è sembrato utile il concetto di testo paradigmatico e/o prototipico di Hogan e la tesi secondo cui i testi letterari veicolano emozioni condivise e dunque universali¹⁴. L'autore individua tre filoni narrativi prevalenti: quello romantico, quello eroico e quello tragicomico sacrificale. I testi dell'*overreacher* potrebbero appartenere a una variazione di quest'ultimo, se accettiamo che le trame di tale tipologia raccontano della devastazione di un ordine sociale o (aggiungerei) di valori fortemente sentiti da una comunità e conducono al ripristino di una situazione rassicurante attraverso la condanna del trasgressore. Anche le opere di critici oggi poco citati o assai discussi per le loro posizioni eccentriche e idiosincratiche mi hanno fornito importanti suggerimenti metodologici. Da Harold Bloom, ad esempio, ho mutuato l'idea che la figura dell'*overreacher* possa condensare su di sé una sorta di paradigma della creatività artistica in senso agonico¹⁵, giacché comprende personaggi che con la loro ambizione sfidano la creazione divina e che solo il romanticismo salva dall'annientamento (come vedremo in Goethe e in Coleridge). Né ho potuto trascurare la lettura mitica dei testi letterari che hanno offerto Northrop Frye da un lato e Ian Watt dall'altro; pur nella grande diversità ideologica e metodologica, entrambi convergono nel sostenere che, nel corso delle tradizioni letterarie, vengono a espressione archetipi o miti¹⁶ quali condensazioni di ansie, paure, o

¹³ A tale proposito così scrive Bauer: «Bei der *Darstellung* einer Stoffgeschichte kann es aus heuristischen Gründen grundsätzlich nicht um positivistische Vollständigkeit gehen [...] Das impliziert eine je nach Erzähler spezifische Selektion aus der Vielzahl von Bearbeitungen und eine narrative Verknüpfungsleistung. Erzählt wird nicht *die*, sondern notwendigerweise *eine* Geschichte des Stoffes», in *Der literarische Faust-Mythos*, cit., p. 3 [it.: «Per ragioni euristiche nell'*illustrare* la storia di un tema non è possibile mirare, in linea di principio, a una completezza positivista [...] Ciò implica, a seconda dell'interprete, una specifica selezione dalla molteplicità delle elaborazioni e una capacità narrativa di collegamento. Di un tema non si narra *la* storia, ma necessariamente *una* storia»], enfasi dell'Autore.

¹⁴ P.C. Hogan, *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge University Press, 2003, in particolare, *Introduction: Studying Narrative, Studying Emotion*, pp. 1-16 e il Cap. 1, *Literary Universals*, pp. 17-44.

¹⁵ H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, OUP, 1997²; tr. it., Id., *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, a cura di Mario Diacono, Milano, Abscondita, 2014; H. Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York, OUP, 1983; tr. it., Id., *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, a cura di Alessandro Atti e Francesca Gobbo, Milano, Spirali, 1985.

¹⁶ Ian Watt nell'introduzione al suo *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, Canto Edition, New York, 1997 fornisce un'ottima definizione di mito: «a traditional story that is exceptionally widely known throughout the culture, that is credited with a historical, or quasi-historical belief, and that embodies or symbolizes some of the most basic values of a society», p. xvi; tr. it., Id., *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, a cura di

valori e spinte comportamentali e che su di essi si innesta una ricorsività che perdura e impronta di sé l'immaginario, sino a quando le condizioni che li hanno generati non vengono a mutare¹⁷. Le figure letterarie di tale specie diverrebbero dunque 'funzioni tematiche' del testo e i loro attributi ne farebbero incarnazioni di un'idea o rappresentanti di un gruppo¹⁸. Non distante da tale approccio è l'idea di indagare sui personaggi per la loro 'tipicità': «ci sono poi alcune tipologie che hanno assunto nel tempo un particolare rilievo psicologico, soprattutto a partire da Molière, come l'avaro e il misantropo [...], il dongiovanni e il malato immaginario; o su altri fronti, il vampiro, la *belle dame sans merci* o la *femme fatale*»¹⁹. Anche l'*overreacher* può rientrare a buon diritto tra queste, soprattutto se si tengono presenti i suggerimenti derivanti da altre teorie del personaggio²⁰, per cui quest'ultimo assume lo status di costrutto imitativo della realtà composto da un paradigma di tratti, «*trait in the sense*

Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, Roma, Donzelli, 2007, p. xvi: «una storia tradizionale con una straordinaria e vastissima diffusione culturale, cui si attribuisce una verità quasi storica e che incarna o simbolizza alcuni dei valori fondamentali della società». N. Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*, New York First Harvest/HBJ Edition, 1983; tr. it., Id., *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, a cura di Giovanni Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986; N. Frye, *Words with Power: Being a Second Study of 'The Bible and Literature'*, New York, HBJ edition, 1990; tr. it., Id., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, a cura di Eleonora Zoratti, Firenze, La Nuova Italia, 1994. Per Eric Csapo il mito «is a socially important narrative [that] is told in such a way as to allow the entire social collective to share a sense of this importance» [it.: «è una narrazione socialmente importante raccontata in modo tale da consentire all'intera comunità di condividere il senso della sua importanza»]; il mito è funzione di un'ideologia sociale; esprime le paure, i desideri, l'etica e la visione del mondo di una cultura, da E. Csapo, *Theories of Mythology*, Malden, Mass., Blackwell, 2005, p. 9.

¹⁷ A tale proposito è utile il concetto di *kollektive Resonanz* del mito: «Ein Mythos hat eine begründende und identitätsstiftende Funktion, indem er etwas zum Ausdruck bringt, das für eine Allgemeinheit von hervorgehobener Bedeutung ist» [it.: «Il mito ha una funzione fondativa e identitaria, giacché porta a espressione qualcosa che è di rilevante importanza per una comunità»], in M. Bauer, *Der literarische Faust-Mythos*, cit., p. 5.

¹⁸ J. Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression and the Interpretation of Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989, parla di funzioni mimetiche, tematiche e sintetiche che i personaggi svolgono a seconda del ruolo che ricoprono nella narrazione, «The distinction between the mimetic and thematic components of character is a distinction between characters as individuals and characters as representative entities», p. 13 [it.: «La distinzione tra la componente mimetica e quella tematica del personaggio equivale alla distinzione tra personaggi come individui e personaggi come entità rappresentative»]; e a p. 56-57: «The representative component of literature is a result neither of the direct correlation between particulars and general ideas nor of rich individuality alone but rather of characters whose mimetic and thematic dimensions both get converted into functions» [it.: «La componente rappresentativa della letteratura non è il frutto della diretta correlazione tra dettagli e idee generali, né solo di una ricca individualità, ma di personaggi le cui dimensioni mimetica e tematica vengono entrambe convertite in funzioni»]. Se è possibile che ogni personaggio possieda tutte e tre le funzioni, la componente mimetica è più accentuata nella letteratura realistica, quella sintetica nella letteratura postmoderna e quella tematica prevale nella letteratura a tesi. L'esame delle relazioni tra queste tre componenti è alla base della teoria del personaggio di Phelan. In questo senso l'*overreacher* può essere al contempo un personaggio mimetico, nel senso di plausibile, e tematico, ovvero illustrativo di un tema, un'idea.

¹⁹ Ch. Lombardi, *Il dialogo intertestuale*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Literature Comparete*, cit., pp. 81-107, qui p. 91.

²⁰ Vedi ad esempio S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1978, tr. it., Id., *Storia e discorso: La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981. Per una summa delle teorie e delle nozioni di personaggio vd. A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze, 2004, in particolare l'assunto per cui il personaggio è portatore di una ideologia (p. 114). Aggiungerei che esso è la descrizione o condensazione di una tipologia di esistente e dunque assume valenze antropologiche, oltre che, come sopra, mitiche.

of relatively stable or abiding personal quality»²¹. Il concetto di tratto consente di produrre un *identikit* della figura letteraria dell'*overreacher* e delle sue trasformazioni²².

L'uso che abbiamo fatto sin qui dei pur utili termini di figura, personaggio, motivo, tema, tipo, non è sempre privo di rischi, giacché la loro ambiguità e ampiezza semantica fa sì che ne risulti uno scarso rigore quando vengono applicati in campo estetico-ermeneutico²³; per il mio studio ho scelto di procedere in questo modo: chiamerò 'figura', ovvero tipologia di personaggio, l'*overreacher*, e 'personaggi' quelli che via via la incarnano nella tradizione letteraria. Chiamerò 'tema' (ad es. dell'ambizione, della trasgressione, tema prometeico) l'aspetto contenutistico generale che soggiace alla comparsa in un'opera o nella intera tradizione della figura dell'*overreacher* e chiamerò 'motivo' (ad es. del doppio, dello specchio, del narratore) l'unità minore²⁴. Ecco che diversi motivi possono partecipare di un solo tema che racconta della figura dell'*overreacher* che si incarna nel personaggio di Faust/Frankenstein/Jekyll. È anche ipotizzabile sostenere che l'*overreacher* sia una sottospecie, ovvero un *motivo secondario*²⁵, del tema più generale del Faust nei tanti testi della letteratura occidentale (e non solo). Questo mi consentirebbe di collocare la mia figura in un ambito di riferimento assai più vasto; tuttavia, il rischio di utilizzare il concetto di motivo secondario è quello di operare una riduzione. Se è indubbio che il modello o *typos* testuale dell'*overreacher* nell'Occidente moderno sia il protagonista del *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe, è pur vero che tale figura, come tenterò di dimostrare, assume una vita propria assai specifica e culturalmente caratterizzata nell'ambito anglosassone post-riforma, che solo tangenzialmente e occasionalmente andrà a ricucirsi e a ricondursi al suo modello.

²¹ S. Chatman, *Story and Discourse*, cit., p. 126, enfasi dell'autore; sul concetto di 'tratto' vd. le pp. 121-131; tr. it., cit., p. 130: «in cui *tratto* è usato nel senso di *qualità personale relativamente stabile e costante*».

²² Per un esempio di applicazione della teoria aperta del personaggio e del concetto di tratto vedi l'analisi della figura del *trickster*/imbroglione nella letteratura medievale romanza in M. Bonafin, *Prove di un'antropologia del personaggio*, in A. Barbieri, P. Mura, G. Panno (a cura di), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*; Padova, Unipress, 2008, pp. 3-18.

²³ Per una attenta disamina delle difficoltà terminologiche che incontra oggi la critica tematica faccio nuovamente riferimento alla sintesi di E. D. Rocco, *Temi, motivi, topoi*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Literature Comparete*, cit., alle pp. 109-134.

²⁴ Cfr. M. Bauer, *Der literarische Faust-Mythos*, cit., p. 1: «Das Motiv ist variabel einsetzbar und wandelbar. Es ist nicht an den Stoff und die mit diesem womöglich einhergehenden Namen von Personen und Orten gebunden»; [it.: «Il motivo è utilizzabile e trasformabile indefinitamente. Non è legato al tema e ai nomi di personaggi e luoghi a esso riconducibili»].

²⁵ Nel senso ipotizzato da T. Wolpers, *Recognizing and Classifying Literary Motifs*, in F. Trommler (ed.), *Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*, Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 9, Amsterdam/Atlanta, GA, Rodopi, 1995, pp. 33-70. Ancora a tale proposito, E. Di Rocco, *Temi, motivi, topoi*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Literature Comparete*, cit., p. 124.

Infine, alcune ulteriori precisazioni sull'utilizzo del termine 'mito' in questo studio. Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni, Robinson Crusoe, ad esempio, sono stati ampiamente studiati come figure che incarnano l'individualismo dell'era moderna nel mondo occidentale²⁶, tanto da essere correntemente definiti 'miti' del nostro tempo. È possibile, però, operare una distinzione tra il concetto di 'mito' e quello di 'mito letterario' che compare nel titolo del presente studio. Nel suo recente saggio sul personaggio del Faust, Bauer sostiene che il 'mito letterario' è la materia letteraria trasformabile, dinamica, ampiamente risonante e ripresa in diverse epoche, mentre il 'mito' va inteso «als politische und nationale Überhöhung eines Werkes, einer Figur oder vermeintlichen Charaktereigenschaften und damit verbundenen Welt- und Menschenbilder»²⁷. Questo studio verte principalmente sul mito letterario dell'*overreacher* quale «Handlungsgerüst, das von unterschiedlichen Texten aufgegriffen wird»²⁸; esso non esiste senza la letteratura in cui si esprime, poiché «der literarische Mythos ist die Gesamtheit der Bearbeitungen eines neuzeitlichen, artifiziellen, genuin von der Literatur in die Welt gebrachten Stoffes, der eine bestimmte Figur und ihre Geschichte zum Gegenstand hat und eine kollektive Resonanz entwickelt»²⁹. La sua importanza come strumento critico è dovuta alla sua trasformabilità e adattabilità ai mutamenti culturali e storici e alla capacità di assumere nuovi potenziali semantici³⁰. Ritengo, tuttavia, che un mito letterario sia difficilmente separabile da ciò che esso viene a rappresentare in una cultura, in una società; lo stesso vale al contrario, ovvero, il mito letterario non è che una condensazione di ciò che è riscontrabile nel 'mondo reale', nonché un'immagine di esso. Su questo gioco di rimandi, su questo legame inscindibile tra letteratura e società si muovono le analisi che seguono. Avremo modo di tornare più volte nel corso di questo studio su questa distinzione.

Nel primo capitolo indagherò sul termine *overreacher* dal punto di vista lessicale/etimologico per analizzarne i principali nuclei di significato. Il percorso dunque rintraccerà innanzi tutto le prime occorrenze nella lingua letteraria inglese di tale sostantivo,

²⁶ Così, ad esempio, per Ian Watt nel già citato *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*.

²⁷ M. Bauer, *Der literarische Faust-Mythos*, cit., p. 6 [it.: «come idealizzazione politica e nazionale di un'opera, di una figura o di presunte caratteristiche individuali, nonché della visione del mondo e dell'essere umano a esse collegate»].

²⁸ Ivi, p. 4 [it.: «intreccio che viene ripreso da testi differenti»].

²⁹ Ivi, p. 5 [it.: «il mito letterario è la totalità delle elaborazioni di un tema moderno, artificiale, trasportato nel mondo dalla letteratura, e che ha come oggetto una determinata figura e la sua storia e sviluppa una risonanza collettiva»].

³⁰ Ivi, p. 7: «der literarische Mythos wandelt sich auch dadurch, dass er immer wieder veränderten kulturellen und historischen Kontexten eingeschrieben wird und dadurch neue Bedeutungspotenziale aufnimmt» [it.: «Il mito letterario si trasforma anche in quanto viene riscritto in contesti culturali e storici sempre diversi e in tal modo assume nuovi significati»].

che, come vedremo, appare contemporaneamente all'appropriazione da parte di Christopher Marlowe del personaggio del Faust nella sua *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*. Nel secondo capitolo affronterò l'analisi della genealogia archetipica della figura dell'*overreacher*, a partire dai primi miti classici, attraverso la Bibbia cristiana sino alle sue prime manifestazioni nella letteratura inglese. Dunque, dai personaggi delle tragedie marloviane, sopra tutti il dottor Faustus, si risalirà al *Faustbuch* che ne rappresenta la fonte più ovvia; da qui ci chiederemo se anche il Satana del *Paradise Lost* possa considerarsi un *overreacher* e molto tempo dopo (il silenzio dell'Illuminismo è in questo senso emblematico) altri celebri personaggi letterari. Il terzo capitolo traccia l'orizzonte culturale (religioso e ideologico) che a partire dalla riforma luterana/protestante soggiace alla condensazione del tipo *overreacher* nel periodo di sua massima visibilità, ovvero a partire dalla pubblicazione nel 1818 del *Frankenstein* di Mary Shelley fino al 1890, anno di pubblicazione di *The Picture of Dorian Gray* di O. Wilde, in quello spazio storico in cui a mio parere «la dialettica fra repressione e represso»³¹ raggiunge un picco mai superato. In questa analisi mi soccorreranno studiosi tedeschi post-niccioniani tra loro assai diversi (Spengler, Weber); sono infatti per lo più tedeschi i pensatori le cui teorie e idee ho ritrovato in opere di artisti inglesi (in parte americani), in quel dialogo incessante e fecondo tra spirito e pragmatismo, filosofia e poesia che ha segnato la storia dei rapporti culturali fra queste due grandi anime del vecchio continente³². Se Lutero avvia la Riforma protestante, essa si trasforma e si moltiplica (si complica) nel passaggio al mondo anglosassone; così anche la figura dell'*overreacher* ha basi tedesche, ma si viene definendo in Inghilterra nella trasformazione del materiale culturale.

Gli ultimi due capitoli sono dedicati alle opere; il quarto alla definizione di una genealogia di testi dell'*overreacher*, nonché a un *close reading* di tre di essi che considero emblematici della nostra tematica. Qui la figura dell'*overreacher* emergerà 'in carne e ossa', con la sua storia e le sue caratteristiche. Si accennerà all'importanza dell'opera faustiana di Goethe (in particolare del primo *Faust*) per la letteratura inglese a esso contemporanea,

³¹ Questa è la concezione dei prodotti culturali che F. Orlando mutua da Freud in *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 50.

³² Vedi, ad esempio, le osservazioni in questo senso di Pankaj Mishra nel recente *Age of Anger. A History of the Present*, Milton Keynes, Penguin Random House, 2017, p. 33: «It cannot seem coincidental to me that some of the most acute witnesses of the modern era were Germans, who, galvanized by their country's fraught attempts to match France and Britain, gave modern thought its dominant idioms and themes» [it.: «Non mi sembra casuale che fossero tedeschi alcuni dei testimoni più lucidi dell'era moderna; galvanizzati dalle difficoltà incontrate dal loro Paese nello stare alla pari con Francia e Inghilterra, essi hanno dato forma e contenuti al pensiero moderno»]; e a p. 68: «latecomers to political and economic modernity – the Germans [...] sensed acutely both its irresistible temptation and its dangers» [it.: «ultimi arrivati alla modernità politica ed economica – i tedeschi [...] ne percepirono lucidamente sia l'irresistibile tentazione che i pericoli»].

nonché alla figura del Vecchio Marinaio in *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, per poi fornire una analisi più dettagliata degli *overreacher* presenti in tre romanzi ottocenteschi: *Frankenstein or the Modern Prometheus* di Mary Shelley, il neogotico *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson, e infine l'estetizzante *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde. Seguirò brevemente gli esiti a mio parere più interessanti dell'*overreacher* d'oltreoceano con un altro 'marinaio', l'Achab del *Moby Dick* di Hermann Melville, per giungere nel '900 a Jay Gatsby, il protagonista di *The Great Gatsby* di F. Scott Fitzgerald e tornare infine in Germania con il *Doktor Faustus* di Thomas Mann, che conclude la nostra genealogia³³. L'ultimo capitolo è dedicato all'analisi di alcuni temi e motivi, ovvero di costanti tematiche all'interno della genealogia delineata, ricorrendo ampiamente a concetti mutuati dalle interpretazioni di ispirazione psicoanalitica nell'ottica proposta dagli scritti di Francesco Orlando, secondo cui la letteratura esprime il ritorno del represso, ovvero delle pulsioni più intime dell'animo umano. In tal senso la figura dell'*overreacher* può valere come «formazione di compromesso»³⁴, a testimonianza «degli scarti, delle resistenze che gli uomini oppongono alle regole ed esigenze delle società a cui pure, in misura maggiore o minore, si sottopongono»³⁵, e dove emergono le ambiguità, le contraddizioni e le tensioni proprie di una intera civiltà. Occorre precisare che, nella sterminata letteratura critica relativa a ciascuna opera, ho selezionato quei contributi che evidenziano implicitamente o esplicitamente le caratteristiche dell'*overreacher* nei personaggi; ho inoltre cercato materiale per dimostrare il filo che lega le opere tra loro, quando non per esplicita e diretta influenza, per somiglianze di genesi, di forma o di moduli narrativi. Nella conclusione mi soffermerò sull'attualità della figura dell'*overreacher*, che da mito letterario è ormai divenuto mito *tout court*, secondo la distinzione sopra operata; esso sopravvive nell'immaginario artistico solo in alcuni generi considerati minori (il filone dello 'scienziato pazzo' nella *science fiction*, ad esempio), poiché fa ormai parte del nostro quotidiano; con 'nostro' intendo di tutti coloro che si identificano o partecipano, volenti o nolenti, dei valori euroamericani dell'individualismo e dell'ambizione a scapito del legame solidale e comunitario.

³³ I concetti di origine, genealogia e tradizione con cui questo studio deve fare inevitabilmente i conti sono ben riassunti in A. Serpieri, *La questione del canone tra genealogie e ibridazioni*, cit., pp. 59-70.

³⁴ Orlando estende questo concetto freudiano alle espressioni letterarie, ad esempio nel saggio *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili*, pp. 159-218, in particolare al § 11 - *La formazione di compromesso come manifestazione semiotica*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., pp. 210-218.

³⁵ S. Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, in «Between», vol. III, n. 5, maggio 2013, pp. 1-20, qui p. 2, su <http://www.Between-journal.it>, ultimo accesso 25 settembre 2018.

CAPITOLO 1

L'IDENTIKIT DELL'OVERREACHER

Die Eigentümlichkeit des guten Ansatzes liegt einerseits in seiner Konkretheit und Prägnanz, andererseits in seiner potentiellen Strahlkraft. *Er mag vielleicht in einer Wortbedeutung bestehen [...]*, aber er muss außstrahlen, so daß von ihm aus Weltgeschichte getrieben werden kann.¹

All'inizio fu solo una parola. Ho incontrato per la prima volta il termine *overreacher* nel saggio *Christopher Marlowe: The Overreacher*² del grande comparatista di Harvard Harry Levin e ne sono rimasta subito affascinata, in primo luogo perché è una di quelle belle parole anglosassoni che racchiudono una tale ricchezza di significati da risultare inesprimibili nella nostra lingua se non con un lungo giro di parole, e poi perché quello che Levin attribuisce a Marlowe e ai suoi personaggi mi sembrava potersi applicare a una intera genealogia di figure letterarie della cultura inglese/americana, e questo non faceva che aumentare il mio interesse. Dare i nomi, ci insegna Blumenberg nel suo ampio saggio sul mito³, aiuta l'uomo a classificare e a ordinare la realtà, a rendere familiare ciò che è misterioso e a determinare ciò che è indeterminato, come se nominare fosse il principale strumento per depotenziare paure primordiali. Ecco perché è bene partire dalla parola.

1.1 Storia del termine

Quando e come nasce il termine *overreacher* nella lingua inglese? L'OED e il database di *Early Print*⁴ concordano nell'assegnarne la prima occorrenza in un contesto

¹ E. Auerbach, *Philologie der Weltliteratur/Filologia della letteratura mondiale*, traduzione con testo a fronte di Regina Engelmann, introduzione di Enrica Salvaneschi e Silvio Endrighi, Bologna, Book Editore, 2006, p. 66; it., p. 67: «La particolarità di un valido punto iniziale risiede, da un lato, nella sua concretezza e pregnanza, dall'altro nella forza potenziale della sua irradiazione. *Può consistere nel significato di una parola [...]*, ma deve irradiare tanta forza da fornire un impulso alla storia del mondo», enfasi mia.

² H. Levin, *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*, Harvard University Press, 1952; Id., *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London, Faber & Faber, 1954, da cui sono tratte le citazioni.

³ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Mein, Suhrkamp Verlag, 1979, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 2006, tr. it., Id., *Elaborazione del mito*, a cura di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1991.

⁴ <http://earlyprint.wustl.edu>, ultimo accesso 12 settembre 2017.

letterario al più celebre dei trattati elisabettiani di retorica, *The Arte of English Poesie* del 1589, generalmente attribuito a George Puttenham, dove l'autore propone *ouerreacher* come equivalente inglese per rendere dal greco la figura retorica dell'*hyperbole*⁵. Il verbo *overreach*, col significato concreto di coprire una distanza, superare ostacoli, equivalere in forza era già attestato all'inizio del XV secolo, ma Puttenham è il primo a utilizzarne il deverbale. Questo uso è già significativo, in quanto enuclea una caratteristica che ritroveremo sempre: l'*overreacher* è un esagerato, un eccessivo, va 'oltre' la misura, si 'getta oltre'.

Nel 1611 il dizionario francese-inglese di Randle Cotgrave traduce il termine francese *surpreneur* con *ouerreacher*⁶, affermandone un uso prevalente di ingannatore che approfitta dell'effetto sorpresa per avere la meglio su qualcun altro. Nei decenni e secoli seguenti il termine è sparsamente attestato, con il significato assimilabile al precedente di ingannatore, nel senso di mentitore. È nel '900 che il termine, secondo l'OED, affianca ai precedenti il significato di chi tenta di superare i limiti delle proprie capacità, ovvero di persona eccessivamente, esageratamente ambiziosa. In tale accezione il termine è utilizzato innanzi tutto da Levin nel saggio succitato e successivamente compare in saggi e articoli di critica letteraria e cinematografica, dove assume il significato più socio-antropologico dell'arrogante, dell'eccessivo, o peggio di chi ha la tendenza a eccedere i limiti della propria umanità. Ne vedremo sotto alcuni esempi.

Nella prefazione alla seconda edizione di *The Anxiety of Influence* Harold Bloom si sofferma sulla filiazione Marlowe-Shakespeare affermando che se Shakespeare non è associabile ad alcuna figura retorica, «Marlowe [...] is synonymous with hyperbole»; di seguito lo definisce «the most hyperbolical of poet-dramatists»⁷. Ciò consente di ribadire a distanza di secoli la validità dell'associazione iperbole - *overreacher* e dunque dell'intuizione di Levin che fa dell'equazione Marlowe=*overreacher*=iperbole la base del suo ragionamento. Questa equivalenza ci fornisce già una descrizione del tipo di personaggio che vedremo nei capitoli successivi.

⁵ G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*, III, xviii: «Hiperbole, or the Ouerreacher, otherwise the Loud Lyer», su <http://www.bartleby.com/359/19.html>, ultimo accesso settembre 2017. Alla voce *overreaching*, l'OED, cita anche un resoconto parlamentare del 1579 dove compare già l'espressione «hyperbole or ouerreaching speech», *The Oxford English Dictionary*, 2nd Edition, Vol. X, Oxford, 1989, p. 1111.

⁶ «Surpreneur: m. A surpriser, oppressor, ouerreacher, cheater, cousener, craftie dealer», in *A Dictionarie of the French and English Tongues*, compiled by Randle Cotgrave, London, printed by Adam Islip, Anno 1611, <http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/search/891al.html>, ultimo accesso 31 marzo 2017.

⁷ H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, OUP, New York, 1997², p. xxxii e p. xxxiii rispettivamente. [Nella traduzione italiana, Id., *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, a cura di Mario Diacono, Milano, Abscondita, 2014, non compare la traduzione della *Preface*. Tr. it.: «Marlowe [...] è sinonimo di iperbole»; «è il più iperbolico dei drammaturghi»].

Il verbo *overreach* è più comune del sostantivo che ne deriva e dunque più frequenti sono le sue attestazioni in epoca antecedente il XV secolo nel significato concreto di ‘superare’, ‘oltrepassare’, ma anche di ‘sorprendere’. Lo stesso Marlowe in *The tragicall History of Doctor Faustus* definisce il suo personaggio come colui che cerca di «overreach the Devil», espressione in cui predomina il significato di inganno, raggiro⁸. Interessante è l’uso del verbo *overreach* col significato di tentare di ottenere un vantaggio con l’inganno e l’astuzia, come ad esempio appare nel *Jonathan Wild*⁹ di Fielding e già in precedenza nel *Pilgrim's Progress* di J. Bunyan (1678). L’OED omette un’occorrenza contenuta in uno dei tanti libri di avventure e viaggi della prima metà del '700, che ritengo utile perché qui il verbo è usato proprio nel senso di ‘ingannare’, ‘raggirare’¹⁰. Allo stesso modo esso non segnala che il termine *overreach* viene usato come cognome del *villain* nel testo teatrale di Philip Massinger *A New Way to Pay Old Debts*, quel Sir Giles Overreach su cui tornerò a breve. Il verbo compare anche in un’altra commedia, questa volta settecentesca, *Falstaff's Wedding* di William Kenrick, all’epoca delle riscritture (diremmo oggi) di Shakespeare. Qui Falstaff è un imbroglione e il verbo ha proprio questo significato. Il verbo riflessivo *overreach oneself* è quello che appare più comunemente nel senso di ‘tentare di fare qualcosa oltre le proprie possibilità’ e dunque fallire il proprio obiettivo e, similmente nel senso più concreto di ‘andare oltre’ o ‘estendersi troppo’ procurandosi del male. Questo

⁸ Dal testo del 1616, cosiddetto Testo B, Act V, Sc. II, ll. 13-16: «*Mephist.*: How should he but in desperate lunacy? / Fond worldling, now his heart-blood dries with grief; / His conscience kills it; and his labouring brain / Begets a world of idle fantasies / To over-reach the devil; but all in vain», in Ch. Marlowe, *The Complete Plays*, Penguin, Harmondsworth, 1980. La traduzione italiana più autorevole e utilizzata resta quella di Nemi D’Agostino che traduce *overreach* con ‘gabbare’: «Cosa potrebbe fare? Si dispererà, impazzirà. Si è goduto il mondo e ora il sangue gli si raggruma nel cuore per l’angoscia. Lo uccide la coscienza e il cervello in delirio partorisce un mondo di fantasie insensate per gabbarci, e sarà tutto inutile», in Id., *Il Dottor Faust*, testo originale a fronte, a cura di Nemi D’Agostino, con un saggio di T.S. Eliot, Milano, Mondadori, 1992, p. 159. I versi citati sono assenti dal cosiddetto Testo A del 1606.

⁹ Dall’OED, cit., p. 1111: «1754, H. Fielding *Jonathan Wild*, ii. ii, ‘He never made any Bargain without over-reaching (or, in the vulgar Phrase, cheating) the Person with whom he dealt’»; tr. it., Id., *Gionata Wild, il grande*, trad. di Pino Bava, Milano, Rizzoli, 1958, p. 82: «che non faceva mai alcun mercato senza sopraffare (o come si dice volgarmente, truffare) la persona con cui trafficava». Il verbo è presente anche in *Tom Jones*, New York and Scarborough, Signet, 1979, Book XIV, Ch. 8, p. 657, col significato di ‘to gain an advantage over, to get the better of’, che si avvicina al precedente significato di ingannare: «Both endeavoured to over-reach the other, and, as not rarely happens in such Cases, both had retreated fully satisfied of having obtained the Victory»; la traduzione italiana a cura di C. Pagetti, A. Prospero, pubblicata da Garzanti e più volte ristampata, così rende la frase: «si stava rallegrando tra sé al pensiero d’esser stato lui a spuntarla lasciando l’altro felice nella convinzione di aver superato l’altro; ed entrambi si erano ritirati convinti d’aver ottenuto la vittoria», in Id., *Tom Jones: Storia di un trovatello*, Milano, Garzanti, 2004, p. 633.

¹⁰ Cfr. il database di *Early English Books Online* (eebo.chadwyck.com, ultimo accesso settembre 2017), che cita come fonte *The voyages, travels and adventures, of William Owen Gwin Vaughan, Esq: With the history of his brother Jonathan Vaughan, six years a slave in Tunis. Intermix'd with the histories of Clerimont, Maria, Eleanora, and others*, di William Rufus Chetwood, pubblicato a Londra nel 1736: «for in many Places they make it a common Practice to overreach Foreigners; and the fairer their Looks, often the fouler their Hearts» [it.: «perché in molti luoghi è pratica comune ingannare gli stranieri; e più è chiara la loro pelle più sono cattivi i loro cuori»].

uso giunge fino ai nostri giorni. È inoltre attestato il verbo intransitivo *overreach* nel senso di esagerare in un pensiero, in una previsione, sempre nel significato di ‘andare oltre il senso pratico’ o quanto è opportuno. Un significato antico tuttora conservato è quello utilizzato in campo equestre, per cui un cavallo colpendo nella corsa con la zampa posteriore la propria zampa anteriore si procura un azzoppamento e dunque una caduta. Teniamolo presente perché ci tornerà utile più avanti. Anche nelle prime pubblicazioni apparse in territorio americano il termine *overreach* compare nel senso di ‘ingannare’, ad esempio in testi moraleggianti a uso delle famiglie o in commenti alle scritture¹¹. Tale uso prosegue in simili contesti edificanti che mettono in guardia dal peccato o dal male.

1.1.1 L'overreacher di Philip Massinger

Una generazione dopo Marlowe, in epoca giacobita, il drammaturgo inglese Philip Massinger scrive la commedia melodrammatica *A New Way to Pay Old Debts*¹², il cui *villain* si chiama Sir Giles Overreach. Si tratta di un'opera oggi largamente dimenticata, ma che ebbe all'epoca grande fama. Vale la pena soffermarsi sulla caratterizzazione che Massinger fa del suo personaggio. Già nell'elenco delle *dramatis personae* l'autore definisce Sir Giles come un «cruel extortioner», il perfetto rappresentante di una borghesia rampante e senza scrupoli. Massinger fa un ritratto impietoso dei nuovi ricchi, del borghese deciso a passare sopra tutto e tutti pur di accumulare, e dell'arrampicatore sociale. È un'ottima illustrazione di quanto precoce sia nel mondo anglosassone l'ascesa della *middle class* e la conseguente critica ai mezzi non sempre rispettabili con cui ottiene fortuna e titoli. Ai fini di questo studio è interessante notare come nel XVII secolo il termine *overreach* fosse già perfettamente intellegibile nel suo significato negativo, tanto da poter essere emblematicamente attribuito a un personaggio come qualità caratteriale.

Sir Giles Overreach, infatti, è un borghese che si è enormemente arricchito sfruttando le debolezze della piccola nobiltà di campagna e la sua più grande ambizione è quella di divenire uno di loro trovando all'unica figlia un marito titolato. È un individuo senza

¹¹ A titolo di esempio, vedi la seguente attestazione e altre sul database *Evans Early American Imprint Collection*, su <http://quod.lib.umich.edu/e/evans>, ultimo accesso settembre 2017: «Never make Use of double Weights, and Measures: Never circumvent, overreach, and trick your Neighbour: Never suffer your selves to make false Entries» [tr.: «Mai usare due pesi e due misure: mai raggirare, ingannare e imbrogliare il prossimo: mai permettersi di affermare falsità»], da John Barnard, *A call to parents, and children. Or The great concern of parents; and the important duty of children. The first being the subject of the publick exercises, on the Lord's Day; the second delivered to a religious society of young men, the evening after; on April 24, 1737*, Boston, 1737.

¹² L'opera, rappresentata per la prima volta nel 1625, venne stampata nel 1633.

La commedia di Massinger è un'opera dove i soldi sono molto importanti (già il titolo ne è un esempio), ma rivela come essere molto ricchi per un borghese ai quei tempi non fosse abbastanza, in quanto il denaro andava legittimato da un titolo aristocratico. Nella storia del significato di *overreacher* che stiamo tracciando, questo aspetto della scalata socio-economica, pur non preponderante nelle figure letterarie che analizzeremo successivamente, appartiene come abbiamo visto a una delle accezioni correnti e ci tornerà utile quando studieremo la matrice ideologica della figura dell'*overreacher*. È un tratto che ritroveremo inoltre nel personaggio del Grande Gatsby, uno degli *overreacher* americani. Mi pare dunque utile chiamare in soccorso le parole dello stesso Massinger per approfondire ulteriormente il profilo del suo personaggio, in quello che ritengo essere, aldilà del suo valore estetico, un prezioso documento di antropologia culturale.

Sir Giles he that bribes his belly,
Is certain to command his soul.

Sir Giles ’T is a rich man’s pride: there having ever been
More than a feud, a strange antipathy,
Between us and true gentry.¹³

21

Sir Giles

[...] art thou not my daughter,
The blest child of my industry and wealth?
Why, foolish girl, was't not to make thee great
That I have run, and still pursue, those ways
That hale down curses on me, which I mind not?¹⁵

Sir Giles

Learn any thing,
And from any creature that may make thee great;
From the devil himself.¹⁶

Sir Giles But I'll [...]
unfold my nature to you.
We worldly men, when we see friends and kinsmen
Past hopes sunk in their fortunes, lend no hand
To lift 'em up, but rather set our feet
Upon their heads, to press 'em to the bottom.¹⁷

Nel dialogo con Lord Lovell, che Overreach vorrebbe come sposo della sua unica figlia, si rivela tutto il carattere dell'*overreacher*.

Lord Lovell

Are you not frightened with the sad imprecations
And curses of whole families, made wretched
By your sinister practices?

Sir Giles

Yes; as rocks are,
When foamy billows split themselves against
Their flinty ribs; or, as the moon is mov'd,
When wolves, with hunger pin'd, howl at her brightness.
I'm of a solid temper, and, like these,
Steer on a constant course. With mine own sword,
If call'd into the field, I can make that right,
Which fearful enemies murmur'd at as wrong,
And for those other piddling complaints,
Breath'd out in bitterness, as when they call me
Extortioner, tyrant, cormorant, or intruder
On my poor neighbour's right,
Nay, when my ears are pierc'd with widows' cries,
And undone orphans wash with tears my threshold,
I only think what 't is, to have my daughter
Right honourable; and 't is a powerful charm,
Makes me insensible of remorse, or pity,
Or the least sting of conscience.¹⁸

¹⁸ Ivi, Act IV, Sc. I, ll. 131-152; tr. it., cit., p. 761: «*Lovell*: Non avete paura delle imprecazioni e delle maledizioni di intere famiglie rovinate dai vostri scellerati sistemi? / *Sir Giles*: Sì, come gli scogli, quando i marosi spumeggianti si infrangono contro le loro rocciose costole; o come la luna è scossa quando i lupi sfiniti dalla fame ululano al suo chiarore. Io sono di una tempra solida, e seguo una rotta non meno costante. Con la mia propria spada, se sfidato in campo, posso far ragione del torto di cui mormorassero paurosi nemici. Ebbene, quanto a queste altre futili lagnanze sussurate nel rancore – come quando mi chiamano usuraio, tiranno, avvoltoio o usurpatore del diritto del mio vicino povero, o supremo accaparratore di terreni pubblici per mio uso privato, ma sì, quando le mie orecchie son trafitte da pianti di vedove, e orfani rovinati lavano con le loro lagrime la mia soglia, io penso soltanto a cosa significa avere mia figlia nobile; ciò è un possente incantesimo che mi rende insensibile al rimorso e alla pietà o al minimo pungolo della coscienza».

Nel passo che segue Overreach appare anche blasfemo o indifferente a qualsiasi religione; in un'epoca di roventi dispute teologiche questo tipo umano ha interesse solo per soldi e titoli:

Sir Giles

[...] not the hate of all mankind here,
Nor fear of what can fall on me hereafter,
Shall make me study aught but your advancement
One story higher: an earl! if gold can do it.
Dispute not my religion, nor my faith;
Though I am borne thus headlong by my will,
You may make choice of what belief you please,
To me they are equal.¹⁹

Nel dialogo tra Lord Lovell e Lady Allworth emerge un altro significato del termine *overreach*, collegato alla figura di politici troppo pieni di sé e poco accorti:

Lord Lovell

Hard things are compass'd oft by easy means;
And judgment, being a gift deriv'd from Heaven,
Though sometimes lodg'd i' the hearts of worldly men,
That ne'er consider from whom they receive it,
Forsakes such as abuse the giver of it.
*Which is the reason that the politic
And cunning statesman, that believes he fathoms
The counsels of all kingdoms on the earth,
Is by simplicity oft over-reach'd.*²⁰

Tutto il monologo finale di Sir Overreach riecheggia quello del Faustus di Marlowe che ne costituisce di fatto il prototipo:

¹⁹ Ivi, Act IV, Sc. I, ll. 165-172; tr. it., cit., p. 762: «non l'odio di tutto il genere umano quaggiù, né la paura di quel che può toccarmi dopo, mi farà ricercare altro che la vostra ascesa ad una vetta più alta: quella di conte, se l'oro può riuscirvi! Non discutete la mia religione o la mia fede; sebbene sia condotto così a precipizio dalla mia volontà, voi potete scegliere il credo che vi piace, per me son tutti uguali».

²⁰ Ivi, Act V, Sc. I, ll. 32-40; tr. it., cit., p. 775: «cose difficili spesso si ottengono con mezzi facili; e il senno, essendo dono del cielo, sebbene talvolta alloggi nello spirito di uomini materiali i quali non riflettono mai da chi lo ricevono, abbandona coloro che ne oltraggiano il Donatore. È questa la ragione per cui lo statista sagace e astuto, che crede di scandagliare i segreti di tutti i regni della terra, è spesso sopraffatto dalla semplicità», enfasi mia.

Sir Giles

[...] Ha! I am feeble
Some undone widow sits upon mine arm,
And takes away the use of't; and my sword,
Glu'd to my scabbard with wrong'd orphans' tears,
Will not be drawn. Ha! what are these? Sure, hangmen,
That come to bind my hands, and then to drag me
Before the judgment-seat: now they are new shapes,
And do appear like Furies, with steel whips
To scourge my ulcerous soul. Shall I then fall
Ingloriously, and yield? No; spite of Fate,
I will be forc'd to hell like to myself.
Though you were legions of accursed spirits,
Thus would I fly among you.²¹

Ci siamo soffermati a lungo su questo personaggio minore, perché esso consente una prima comprensione di quella che diverrà la figura letteraria dell'*overreacher*: vediamo, ad esempio, che il termine già ai tempi di Massinger si presta alla critica sociale, in quanto si colloca a metà strada tra l'*overreacher* come cialtrone, ingannatore, truffatore, delle accezioni che abbiamo visto sopra, e l'eroe tragico che perisce per la sua smodata ambizione e la trasgressione alle regole divine e comunitarie.

Abbiamo osservato che l'OED riporta l'uso di Fielding del verbo *overreach* per tratteggiare il suo Jonathan Wild: «He never made any bargain without overreaching (or in the vulgar phrase cheating) the person with whom he dealt»²²; la citazione compare alla stessa voce anche nel *Merriam-Webster Dictionary* che la definisce così: «to get the better of especially by sharp, unfair, tricky, or deceitful means»²³. Accanto all'accezione prevalente dell'ingannatore, il personaggio di Wild aggiunge la connotazione socio-economica del commerciante disonesto, che non è più un eroe tragico, ma si inserisce bene

²¹ Ivi, Act V, Sc. 1, ll. 454-466; tr. it., cit., p. 785: «Ah! Son debole: qualche vedova rovinata mi schiaccia il braccio e me ne impedisce l'uso; e la mia spada, incollata al fodero da lacrime di orfani frodati, non vuole essere sguainata. Ah! Che cosa sono questi? Certo, dei boia che vengono a legarmi le mani per poi trascinarli davanti al tribunale: adesso son nuove forme ed appaiono come Furie; per flagellare la mia anima ulcerosa con fruste d'acciaio. Devo dunque cadere ingloriosamente ed arrendermi? No, no; a dispetto del Destino, voglio essere cacciato a forza nell'inferno da par mio. Anche se voi foste legione di spiriti maledetti, così volerei fra voi».

²² Vd. sopra, p. 19, nota 9.

²³ *Webster's Third New International Dictionary (Unabridged)*, Vol. II, H-R, Chicago, Encyclopedia Britannica, Inc., 1981, p. 1609 [it.: «avere la meglio su qualcuno, specialmente con mezzi scaltri, ingiusti, ingannevoli o disonesti»].

nella borghesia senza scrupoli. Egli si muove nel mondo della criminalità, ma ambisce ad una carriera simile a quelli di certi politici della sua epoca, in quanto entrambi sono governati dall'ambizione e da parametri materialistici di successo quali denaro e potere. Così Wild afferma di sé: «I had rather stand on the summit of a dunghill than at the bottom of a hill in Paradise»²⁴; come non sentire in queste parole l'eco di un altro grande *overreacher*: «Better to reign in Hell, than serve in Heav'n»²⁵, ma ovviamente l'anticlimax di Fielding è tutto nella scelta dei vocaboli.

A conclusione di questo breve excursus sulla storia del termine *overreacher*, sia notato come dei numerosi significati del verbo *overreach* presenti nell'OED solo un piccolo numero confluiscono nel Webster, ovvero quelli che rientrano nel campo semantico dell'inganno e dell'esagerazione, segno che con il passare dei secoli questi sono i due ambiti semantici che prevalgono nell'inglese moderno.

1.2 Attualità del termine *overreacher*

Come accennavamo, a partire dal XX secolo assistiamo a una mutazione dei significati del termine *overreacher*, così come vengono registrati dall'OED. Se dal XVI secolo aveva prevalso la nozione di ingannatore, truffaldino, profittatore senza scrupoli, da metà '900, grazie all'uso introdotto da Levin nel suo saggio su Marlowe, il termine conosce una interessante ricollocazione ed espansione semantica e viene oggi utilizzato, se non comunemente, almeno in ambito letterario e sociologico, per definire 'a person who attempts to pass beyond the limit of his or her skill, station, etc.; an overambitious person'²⁶. Per una ulteriore esplorazione del significato attuale del termine ho scelto due brevi brani tratti da recenti contributi critici nel campo della cinematografia.

Il primo esempio riguarda un'espressione coniata da Noel Carroll nei suoi studi sul genere letterario e cinematografico dell'horror²⁷: egli individua un *overreacher plot*, quale

²⁴ H. Fielding, *The History of the Life of the late Mr. Jonathan Wild the Great*, in: <http://www.blackmask.com>, © Blackmask Online 2001, Book I, Ch. 5, p. 8; ultimo accesso 29 settembre 2017; tr. it., Id., *Gionata Wild, il grande*, cit., p. 29: «preferisco stare in cima ad un letamaio che ai piedi di una collina in Paradiso».

²⁵ J. Milton, *Paradise Lost*, Oxford World's Classics edition, ed. by Stephen Orgel and Jonathan Goldberg, with an introduction by Philip Pullman, Oxford, OUP, 2005, Book I, l. 263; tr. it., Id., *Paradiso Perduto*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, A. Mondadori, 1984, p. 19: «meglio regnare all'inferno che servire in cielo».

²⁶ *The Oxford English Dictionary*, cit., alla voce *overreacher*, p. 1111 [it.: «chi tenta di oltrepassare i limiti della proprie capacità, condizione ecc.; una persona superambiziosa»].

²⁷ N. Carroll, *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, «Film Quarterly», University of California Press, 1981, 34/3, pp. 16-25; Id., *The Nature of Horror*, in: «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1987, n. 46/1, pp. 51-59 e Id., *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the*

sottogenere del filone letterario del *mad scientist*, in cui il protagonista è un megalomane che prepara un folle esperimento foriero di sofferenza e morte soprattutto per chi è nella sua cerchia di affetti e del quale non sempre è disposto ad assumersi la responsabilità. Ciò che accomuna le opere che possono essere ascritte a questo sottogenere è la minaccia per l'umanità costituita da una conoscenza esagerata o mal usata. Riporto qui la descrizione che Carroll ne fornisce, in quanto ci offre un'idea chiara di un uso ormai consolidato del termine *overreacher*:

The Overreacher Plot criticizes science's will to knowledge. The Overreacher Plot has four basic movements. The first comprises the preparation for the experiment, generally including a philosophical, popular-mechanics explanation or debate about the experiment's motivation. [...] Next comes the experiment itself [...]. But the experiment goes awry, leading to the destruction of innocent victims and/or to damage or threat to the experimenter or his loved ones. At this point, some overreachers renounce their blasphemy; the ones who don't are mad scientists. Finally, there is a confrontation with the monster, generally in the penultimate scene of the film. [...] The conflicts central to the Overreacher Plot reside in fantasies of omniscience, omnipotence, and control. The plot eventually cautions against these impulses but not until it gratifies them with partial success and a strong dose of theatrical panache.²⁸

Il capostipite di tutti gli *overreacher plot* è naturalmente *Frankenstein* di Mary Shelley, le cui ambizioni, scrive Carroll²⁹, andavano ben oltre il semplice schema sopra descritto. Torneremo su questo più avanti.

Il secondo esempio è tratto da un articolo di Kevin Jackson dal titolo emblematico di *American Faust*. Si tratta della recensione del film *The Aviator* di Martin Scorsese, sulla vita del magnate americano Howard Hughes:

Heart, Routledge, New York and London, Routledge, 1990, vd. in particolare la sezione *Overreacher Plots and Further Combinations*, pp. 118-125, nel capitolo *Plotting Horror*.

²⁸ N. Carroll, *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, cit., p. 23-24 [it.: «Le trame dell'*overreacher* criticano la volontà della scienza di conoscere. Esse presentano quattro movimenti principali. Il primo comprende la preparazione dell'esperimento e in genere include una spiegazione o un dibattito filosofico o scientifico-popolare sulle motivazioni dell'esperimento [...] Poi viene l'esperimento stesso [...]. Ma l'esperimento va male e conduce alla distruzione di vittime innocenti e/o causa danni o pericoli allo sperimentatore o ai suoi cari. A questo punto alcuni *overreacher* rinunciano alla propria blasfemia; coloro che non lo fanno sono scienziati pazzi. Infine, c'è il confronto con il mostro, in genere nella penultima scena del film. [...] I conflitti alla base delle trame dell'*overreacher* attengono alle fantasie di onniscienza, onnipotenza e controllo. In ultima analisi, la trama mette in guardia contro tali impulsi, ma non senza gratificarli con un successo parziale e una forte dose di pathos»].

²⁹ N. Carroll, *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, Routledge, cit., p. 122.

He flew too high, made too much money, lost the plot and became a byword for 20th-century hubris. But Howard Hughes was not alone. He was just one overreaching mogul among many to crash, burn and be consumed in the flames of mythology - and then to become the subject of art. [...] a quintessentially American myth, that of the Overreacher: the tough, lonely, perfectionist hero-villain-martyr who dares much, achieves much and, prevailing over timid and earthbound friends as well as sworn enemies, eventually attains to glory - glory which is almost always short-lived, occasionally corrupt, and often sabotaged by some inner demon.³⁰

Come vediamo nel passo appena citato, oggi il termine *overreacher* è spesso utilizzato come sinonimo di *overachiever*, per stigmatizzare comportamenti e atteggiamenti non infrequenti sia nel campo del capitalismo avanzato che nei confronti della vita e delle relazioni con il resto del mondo. Sulla porzione di significato che alludeva all'ingannatore/truffatore nel senso cialtronesco di Massinger o Fielding ha ormai prevalso la connotazione tragica, senza perdere però gli aspetti di smodata ambizione e mancanza di affettività. Torneremo su questo quando osserveremo da vicino alcuni famosi *overreacher* della storia letteraria inglese.

Incrociando i significati più pertinenti sin qui esaminati è possibile enucleare due sostanziali campi semantici che interessano il nostro ambito: l'*overreacher* è a) colui che si spinge troppo oltre/colui che esagera e fallisce; b) colui che ha la meglio in un affare, in una contrattazione, o in una relazione, specialmente attraverso sotterfugi e astuzie. Il nostro *overreacher* letterario fonde entrambe le caratteristiche: egli è un ambizioso, che vuole sfidare le leggi divine, della natura e della scienza attraverso mezzi illeciti, non ortodossi, segreti, violenti; ma è anche una figura esagerata, iperbolica, quasi macchiettistica.

1.3 In/Traducibilità del termine *overreacher*

Abbiamo sinora esaminato alcuni significati del termine *overreacher* così come si sono venuti consolidando ed evolvendo nei secoli; ne abbiamo anche mostrato alcuni usi

³⁰ L'articolo è apparso sull'*Independent* del 26 dicembre 2004 ed è disponibile su <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/american-faust-26309.html>, ultimo accesso 29 settembre 2017 [it.: «Ha volato troppo in alto, ha fatto troppi soldi, ha perduto il controllo divenendo il simbolo della hybris del XX secolo. Ma Howard Hughes non era solo. Era uno dei tanti magnati privi di misura a precipitare, bruciare e consumarsi nelle fiamme della mitologia – e poi a divenire un soggetto artistico [...] Un mito sostanzialmente americano, quello dell'*Overreacher*: il duro, solitario perfezionista eroe-malvagio-martire che osa molto, ottiene molto e, prevalendo su amici più timidi e terreni, nonché su nemici giurati, alla fine perviene alla gloria – una gloria che è quasi sempre di breve durata, talvolta corrotta, e spesso sabotata da un demone interiore»].

attuali che descrivono un tipo umano che non è soltanto frutto della fantasia di autori e artisti, ma è socio-antropologicamente reale. Abbiamo anche osservato come questo bel termine anglosassone composto da un prefisso e un derivato verbale esprima in inglese una serie di atteggiamenti e comportamenti umani che difficilmente possono essere resi con un unico equivalente in altre lingue, anche vicine all'inglese. Ma una interessante rivelazione ce la offre il tedesco, la lingua del primo Faust. Il verbo *sich übernehmen*, che viene dato come traduzione del verbo *to overreach*, ne coglie solo un aspetto, quello di 'esagerare assumendosi troppo peso', o anche di 'andare oltre le proprie forze', e non genera poi un suo derivato nominale. Tuttavia, la lingua tedesca ci consente ulteriori esplorazioni del significato profondo di questa tipologia umana. Leggendo *The Anxiety of Influence* di Harold Bloom sono letteralmente inciampata in un termine molto interessante ai nostri fini: nel capitolo intitolato *Daemonization or the Counter-Sublime* l'autore cita un concetto utilizzato dallo psichiatra svizzero Ludwig Binswanger (1881-1966) in un saggio del 1956 sulle patologie comportamentali di tipo schizoide e lo applica alla sensazione che il poeta moderno prova nel partecipare della forza del suo precursore. Il termine è *Verstiegenheit*, un sostantivo astratto composto dal verbo *steigen*, 'salire, ascendere' e il prefisso *ver-*, che conferisce ai suoi composti significati peggiorativi, di errore, di contrapposizione. Bloom riporta la traduzione in inglese del saggio di Binswanger a opera di Jacob Needleman³¹, il quale rende il termine con *Extravagance*, non senza giustificare la sua scelta con una ampia Nota del Traduttore. In essa si sottolinea l'impossibilità di tradurre in inglese l'aggettivo *vestiegen*, o il verbo *sich versteigen*, che Binswanger appunto utilizza per illustrare la tendenza di alcuni esseri umani ad avere un rapporto distorto con la realtà. Vale la pena riportare per intero la N.d.T. di Needleman:

There is no one word in English that adequately conveys the meaning of the German *verstiegen*. The verb, *sich versteigen*, means to climb too high so as not to be able to return, to lose one's self among precipitous mountain peaks, to fly high, to go too far, etc. As an adjective it is, therefore, inaccurately rendered by such words as extravagant, eccentric, queer, odd, or high-flown, none of which convey the sense of one's climbing into a *cul de sac*. The term extravagance, capitalized, is used here because, despite the fact that its common English usage is not adequate to the German

³¹ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, p. 104 ss.; tr. it., H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, a cura di Mario Diacono, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 108. Jacob Needleman ha pubblicato nel 1963 una scelta di saggi di Binswanger dal titolo *Being-in-the-World. Selected Papers of Ludwig Binswanger. Translated and with a Critical Introduction to His Existential Psychoanalysis*, New York, Harper, 1963. La sua traduzione inglese del breve saggio *Verstiegenheit* si trova alle pp. 342-349.

word, its Latin roots (*extra*, beyond, and *vagary*, wander) taken together, give the meaning of wandering beyond a limit. To feel the full sense of the word, imagine a mountain climber trapped on a narrow ledge such that he can neither descend nor ascend, and from which he must be rescued by others.³²

Ho citato l'intera nota perché l'autore, spiegando la scelta di tradurre *Verstiegenheit* con *Extravagance*, ci descrive un'altra caratteristica dell'*overreacher*, 'colui che vaga oltre, che si caccia in una situazione senza uscita' e ciò si addice bene alla nostra figura: come non pensare alla spedizione di Walton che si blocca tra i ghiacci artici nel *Frankenstein* di Mary Shelley o allo stesso Victor Frankenstein che vaga tra le Alpi innevate prima dell'incontro *vis a vis* con la sua creatura. Tutti gli *overreacher* che incontreremo compiono una scelta di 'oltrepassamento'³³ irreversibile. La questione diventa ancora più interessante quando seguiamo nella lettura del saggio di Binswanger. In primo luogo, è sempre più sorprendente l'affinità contenutistica con il tema che stiamo trattando. Binswanger definisce *Verstiegenheit* come una forma di 'sproporzione antropologica', un rapporto 'fallito' tra altezza e ampiezza; il comportamento di tipo schizoide «beruht [...] auf einem unverhältnismäßigen Überwiegen der Höhe der Entscheidung über die Weite der 'Erfahrung'» e implica l'assolutizzazione di una unica decisione, giacché tali soggetti: «einsam und 'ohne Rücksicht auf die Erfahrung' [erklimmen] eine bestimmte Sprosse der 'Leiter der menschlichen Problematik' und auf derselben stehen bleiben». Da notare qui l'uso della metafora della scala e l'immagine della verticalità, concetti che riprenderemo nel capitolo successivo. La persona che conduce un'esistenza siffatta si isola «aus dem Umgang oder Verkehr mit den andern und der nur in ihm möglichen dauernden Förderung und Belehrung». Un altro aspetto chiave dell'*overreacher*, infatti, è quello relazionale, ovvero l'incapacità di vivere scambi umani costruttivi. Binswanger sottolinea l'isolamento,

³² J. Needleman, *Being-in-the-World*, cit., p. 342 [it.: «In inglese non esiste una parola che trasmetta adeguatamente il significato del tedesco *verstiegen*. Il verbo *sich versteigen* significa salire così in alto da non riuscire più a tornare, perdersi tra cime di montagne sconosciute, volare alto, andare troppo lontano, ecc. Come aggettivo, è pertanto inadeguatamente reso da termini quali esagerato, eccentrico, bizzarro, strano, o pomposo, nessuno dei quali trasmette il senso di salire e terminare in un *cul de sac*. Il termine *Extravagance*, con la lettera maiuscola, viene usato qui perché, nonostante il suo uso comune in inglese non corrisponda alla parola tedesca, le sue radici latine (*extra*, oltre e *vagary*, vagare) prese insieme, rendono il significato dell'errare oltre i limiti. Per percepire il significato pieno del termine, immaginate una persona che si arrampica su una montagna e resta intrappolata sopra un angusto costone senza poter discendere o salire oltre e da cui solo qualcun altro può salvarlo»].

³³ 'Oltrepassamento' è la traduzione del concetto heideggeriano di *Verwindung*, che pur mantenendo uno stretto legame semantico con il concetto di *Überwindung*, 'superamento', racchiude anche il significato di 'distorsione', cfr. M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1991, pp. 45-65; Id., *Identità e differenza*, a cura di G. Gurisatti, Milano, Adelphi, 2009, pp. 2-10; il termine viene, ad esempio, riutilizzato nell'ambito della teoria letteraria da Giovanni Bottioli, in *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 322.

il solipsismo, l'assenza di collaborazione e confronto con l'altro, in una esistenza sopra le righe dove amore e amicizia hanno perso potere. «so versteigt sich nur derjenige Mensch seelisch und geistig, der keine Einsicht hat in der Struktur der 'Rangordnung' der Seinsmöglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt und in Unkenntnis derselben immer höher und höher steigt»³⁴. Vedremo più avanti, quanto anche queste parole si adattino alla figura dell'*overreacher*.

Sembrerebbe esserci dunque una importante affinità concettuale tra il tipo di comportamento descritto dal termine tedesco *Verstiegenheit* e l'essere un *overreacher*, difatti la somiglianza contenutistica tra le storie dei nostri personaggi e la descrizione clinica che Binswanger fa di alcune forme di comportamento schizoide è impressionante. Una riprova di ciò è proprio la già citata traduzione del saggio di Binswanger a opera di Needlebaum: l'autore, sino ad allora fedele alla sua scelta di rendere il concetto di *Verstiegenheit* con *Extravagance* come indicato nella sua Nota, traduce il verbo riflessivo tedesco *sich versteigen* con il verbo *to overreach oneself* stabilendo così finalmente una equivalenza tra i due concetti. Inoltre, il verbo *sich versteigen* ha in tedesco anche il valore di 'avere l'ardire di/osare' e conseguentemente il suo derivato nominale *Verstiegenheit* vale 'presunzione'³⁵. Ecco che si avvalora ancora di più l'idea che nell'aggettivo *verstiegen* sia contenuto molto del significato di *overreacher*, perché egli è senz'altro anche un 'presuntuoso'. Mi sono soffermata così a lungo sulla traducibilità inglese/tedesco, in quanto questa mia proposta di equivalenza, anziché, come spesso accade nella traduzione, cogliere solo parti di significato, illumina preziosamente la figura letteraria (e umana) che è al centro di questo studio, definendone l'esistenza in un ambito comportamentale patologico o comunque disturbato. Vorrei concludere l'argomento con una curiosità: Enrico Filippini nella sua traduzione italiana del saggio di Binswanger sceglie per il termine *Verstiegenheit* l'espressione 'esaltazione fissata'³⁶, che, pur nella evidente difficoltà di tradurre la sinteticità del tedesco, rende giustizia al tipo di

³⁴ Tutte le citazioni dall'originale di L. Binswanger, *Verstiegenheit*, in Id., *Drei Formen missglückten Daseins. Verstiegenheit, Verschrobenheit, Maniertheit*, Tübingen, Max Niemayer Verlag, 1956, pp. 1-8, qui pp. 6-8, virgolettature e corsivi sono nel testo. [Tr. it.: «si basa sulla sproporzionata predominanza dell'altezza della decisione rispetto all'ampiezza dell'esperienza»; «soli e 'senza riguardo per l'esperienza' salgono sino a un determinato gradino della 'scala della problematica umana' e li rimangono»; «dai rapporti con gli altri e dal sostegno e dagli insegnamenti che solo è possibile trarre dalle relazioni umane»; «si spinge troppo oltre mentalmente o psichicamente solo colui cui manca del tutto la comprensione della 'struttura gerarchica' delle possibilità ontologiche dell'esistenza umana e che, ignorandole, sale sempre più in alto»].

³⁵ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., alla p. 556 riporta un verso dalla VII *Elegia Romana* di J.W. Goethe: «Dichter! Wohin versteigst du dich?»; nella versione italiana *Elaborazione del mito*, cit., p. 556, Bruno Argenton si avvale della traduzione di Lavinia Mazzucchetti nell'edizione Sansoni delle *Opere* di Goethe, che così rende il verso: «Poeta! Fin dove presumi?».

³⁶ L. Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, a cura di Enrico Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1964, che non ho consultato.

comportamento patologico descritto e chiarisce un ulteriore aspetto dell'identikit della nostra figura. Dunque, il verbo *versteigen* e i suoi derivati si avvicinano sia concettualmente che etimologicamente al termine *overreacher*, perché il verbo *steigen* rende bene l'idea di movimento presente in *to reach* e il prefisso tedesco *ver-*, sebbene non completamente sovrapponibile all'inglese *over-* (mancandovi la nozione di eccesso e prevalendovi quella di errore), conferisce al termine tutti i connotati della distorsione comportamentale.

L'italiano, come abbiamo accennato, non presenta equivalenti che riescano a cogliere tutta la portata del termine. Il verbo *overreach* viene genericamente tradotto con 'ingannare, frodare, gabbare' e il saggio di Levin su Marlowe, che ha attualizzato il deverbale, non è mai stato tradotto nella nostra lingua. In sostanza *overreacher* risulta di difficile resa, sia perché l'italiano non presenta la grande flessibilità dell'inglese nella formazione di deverbali concreti in *-tore*, *-trice*, sia perché ogni possibile traduzione implica la rinuncia a qualche tratto: il termine 'trasgressore' conserva bene la nozione di movimento oltre qualcosa di lecito, ma non rende giustizia al senso dell'ascesa e della caduta contenuti nell'inglese; il termine 'presuntuoso', pur cogliendo un aspetto importante, non ha alcun connotato di tragicità e indica al più un difetto caratteriale, un atteggiamento relazionale. L'*overreacher*, come vedremo meglio in seguito, è tutto questo, ma è anche tracotante, smisurato, ostinato, esaltato, superambizioso e molto altro; da un punto di vista strettamente traduttivo, tuttavia, esso resta deliziosamente impenetrabile nella nostra lingua.

CAPITOLO 2

ARCHETIPI E PROTOTIPI ALL'ORIGINE DELL'*OVERREACHER*

Se è vero che «i principali miti della letteratura antica e moderna, con i loro interpreti, come Achille, Ulisse, Edipo, Antigone, Elettra, Prometeo, Troilo, Medea ecc. [hanno] spesso a che fare con un divieto, e con l'infrazione di una norma che pone l'uomo in contatto con il divino e il suo ordine»¹, ciò vale tanto più per la nostra figura letteraria, che nel suo significato contiene le nozioni di superamento, trasgressione, eccesso. Occorre qui ricostruire una genealogia archetipica che riempia di senso tale figura e ne costituisca il substrato, prima di comprendere nel prossimo capitolo la sua genesi e il suo sviluppo come uno dei miti fondativi dell'occidente anglosassone post-riforma. Nel farlo terrò presente sia gli aspetti universali, diremmo immutabili, che soggiacciono a ogni mito, sia quelli più propriamente contingenti ai periodi storici, culturali e politici che generano letture e ricezioni diverse di uno specifico mito, nel senso dato da Fisch al concetto di «historical archetype»². Il mito come narrazione fantastica (*mythos*) può essere infatti sia transculturale, in quanto agisce a livello degli universali, che localmente determinato, quando riproduce aspetti peculiari di una determinata area geografica (ad es. il mondo occidentale, l'ambito anglosassone). Nel primo caso possiamo parlare con Freud e Jung di archetipi, figure riconoscibili in qualsiasi cultura, narrazioni comuni al genere umano, nel secondo caso il mito diviene funzione di una ideologia sociale, espressione di leggi morali e religiose³. In questo senso Frye afferma che: «Certain stories seem to have a peculiar significance; they are stories that tell a society what is important for it to know, whether about its gods, its history, its laws, or its class structure»⁴. Successivamente spiega: «There are and remain two

¹ Ch. Lombardi, *Il dialogo intertestuale*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature Compare*, Roma, Carocci, 2014, pp. 81-108, qui p. 98.

² H. Fisch, *A remembered Future: a Study in Literary Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 12, dove l'autore definisce «historical archetype» come «the ground of many metaphors, a dynamic of relationships whereby many archetypes are shaped and to which they deeply have reference»; tr. it., Id., *Un futuro ricordato: saggio sulla mitologia letteraria*, a cura di Giulia Angelini, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 24: «la base di molte metafore, una dinamica di relazioni su cui si modellano molti archetipi e a cui questi sono profondamente connessi».

³ Devo queste riflessioni alla Prof. Alessandra Grego che ha tenuto un ciclo di lezioni dal titolo *The Cycle of Myth in Disney and Pixar: Can Animated Films illuminate the work of Myth?* tra gennaio e febbraio 2017 presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», nella ex sede di Villa Mirafiori.

⁴ N. Frye, *The Great Code: The Bible and Literature*, New York, Harvest/HBJ, 1983, p. 32 ss., tr. it., Id., *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, a cura di Giovanni Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986, p. 58: «Alcuni racconti sembrano avere un particolare significato: sono quelli che dicono alla società ciò che è importante per essa conoscere, riguardo ai suoi dei, la sua storia, le sue leggi o la sua struttura di classe».

aspects of myth: one is its story-structure, which attaches it to literature, the other is its social function as concerned knowledge, what it is important for a society to know»⁵. Mi sembra che la figura dell'*overreacher*, come avremo modo di apprezzare nei testi analizzati nel Capitolo 4, soddisfi entrambe le condizioni poste da Frye: è sia una summa di tratti comuni che vengono narrati e ri-narrati, che un discorso su dati di conoscenza, una finestra sulla società che muta nel tempo e pone angosce diverse, ma anche identiche. Ovvero, al mutare delle circostanze socio-culturali, resta un sostrato esistenziale fisso che è quello dell'immensa solitudine dell'essere umano e della sua tendenza a valicare i limiti imposti dalla sua natura e dalla comunità in cui è inserito. Frye infatti chiarisce più avanti: «Myth has two parallel aspects: as a story, it is poetic and is re-created in literature; as a story with a specific social function, it is a program of action for a specific society»⁶. Come vedremo, entrambi questi aspetti, quello letterario e quello sociale sono presenti nel mito dell'*overreacher*.

Il mito, con Blumenberg⁷, può valere come risposta a una ansia esistenziale, fondativa dell'essere umano, percepita a livello sociale (vedi, ad esempio, il rapporto problematico con la scienza, con l'incessante cammino della conoscenza che ha sempre minacciato di scardinare l'ordine sociale sin dai tempi mitici di Prometeo). La narrazione di tipo mitico promette quelle certezze che una teoria, per quanto verificata, non riesce a offrire, assumendo così la funzione di placare ansie e paure. Come nel nostro caso, il mito non ha creatori originari, esso è impersonale, accidentale, fecondo e rinarrabile; esso è dunque ripetitivo e si comporta in maniera analoga ai geni, in quanto si replica, muta e risponde alle pressioni selettive⁸.

Iniziamo pertanto a cercare il/i personaggio/i matrice del nostro *overreacher* a partire dall'antichità classica e poi attraverso la Bibbia, per seguirne infine la storicizzazione in

⁵ N. Frye, *The Great Code*, cit., p. 47, tr. it., cit., p. 76: «Rimangono due aspetti del mito: uno è la sua struttura narrativa, che lo lega alla letteratura, l'altro è la sua funzione di sapere socialmente rilevante, ciò che per una società è importante conoscere». Nel suo recente saggio sul mito faustiano *Der literarische Faust-Mythos: Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2018, Manuel Bauer distingue tra 'mito' e 'mito letterario' (cfr. l'*Introduzione* a questo studio a p. 14). Tale distinzione, che separa l'ambito poetico-artistico da quello più ampiamente socio-culturale, non compare in genere negli autori che trattano di mito e letteratura, giacché la tendenza è invece quella di presentare un concetto unificante di 'mito' che tenga conto di entrambi gli aspetti, pur distinguendone le funzioni, come abbiamo visto in Frye.

⁶ N. Frye, *The Great Code*, cit., p. 49, tr. it., cit., p. 78: «Il mito ha due aspetti paralleli: in quanto racconto, è poetico ed è ricreato nella letteratura; in quanto racconto con una specifica funzione sociale, è un programma d'azione per una specifica società».

⁷ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Erste Auflage, 2006, p. 204; tr. it., Id., *Elaborazione del mito*, a cura di B. Argenton, Il Mulino, Bologna, 1991, p. 231.

⁸ Vd. per questa teoria del mito il testo di Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford, London, OUP, 1976, e il suo concetto di 'meme' come unità di cultura.

epoca moderna. Sostiene Fisch che il lavoro ermeneutico serve a creare simultaneità nonostante il cambiamento⁹ e dunque quello che ci interessa non è tanto osservare una sincronia all'interno delle stesse figure archetipiche, quanto coglierne le mutazioni e creare un passaggio verso i nuovi miti della modernità occidentale, che sono funzionalmente diversi, giacché esprimono la nuova esigenza di illustrare, incorporare, raffigurare le pressioni del cambiamento storico¹⁰. Lo scopo di questo capitolo è dunque duplice: da un lato risalire alle origini mitologiche sia classiche che bibliche della figura dell'*overreacher* rintracciandone gli aspetti universali che trascendono il tempo e lo spazio, dall'altro preparare il terreno alla comprensione della sua genesi e del suo sviluppo nelle epoche storiche, che sarà oggetto del capitolo successivo. Una analisi tematica, dunque, piuttosto che cronologica, accogliendo l'osservazione che il mito non è un oggetto o un'idea, «but rather [...] a system of communication that depends on a body of pre-worked material, a system that brings with it a host of associations, connotations, and interpretive baggage»¹¹.

2.1 Alla ricerca del prototipo classico: Prometeo e gli altri

I know not where is that Promethean heat
That can thy light relume.¹²

Von Prometheus berichten vier Sagen: Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen. Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den

⁹ H. Fisch, *A remembered Future*, cit., p. 48; tr. it., cit., p. 73.

¹⁰ H. Fisch, *A remembered Future*, cit., p. 25: «A timeless myth is transformed into a dynamic historical pattern structured by the dialectic of renaissance and decline»; tr. it., Id., cit., p. 43: «Un mito atemporale si trasforma in un modello storico-dinamico, strutturato dalla dialettica tra rinascita e declino».

¹¹ C. Dougherty, *Prometheus: Gods and Heroes of the Ancient World*, London and New York, Taylor and Francis, 2006, p. 13 [it.: «piuttosto [...] un sistema di comunicazione che dipende da un corpus di materiale già elaborato, un sistema che porta con sé una quantità di associazioni, connotazioni e tradizioni ermeneutiche»].

¹² W. Shakespeare, *Othello*, Act 5, Scene 2, ll. 12-13, in Id., *The Complete Works (The Oxford Shakespeare)*, General Editors Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 849; tr. it., Id., *Otello*, traduzione e note di Goffredo Raponi, <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze>, 1ª edizione elettronica del 31 marzo 1998, p. 133: «non so [...] dove sia mai quel prometeico fuoco che possa riaccender[e la tua luce]», traduzione da me adattata, ultimo accesso 4 settembre 2018.

Felsen, bis er mit ihm eins wurde. Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst. Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde. Blieb das unerklärliche Felsgebirge. – Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.¹³

Ci appare sin da subito che l'*overreacher*, una figura senza nome, un descrittore, debba essere un coagulo di caratteri, di tratti, con una storia che affonda sì le radici nell'antichità classica, ma la cui nascita è moderna, come moderno è il suo nome. Nella ricerca di figure archetipiche da cui gli autori che ne hanno fatto un personaggio letterario possano aver tratto ispirazione, ci soccorre il titolo di un'opera centrale nella letteratura dell'*overreacher*, ovvero *Frankenstein, or the Modern Prometheus* di Mary Shelley. Da qui partiamo per osservare che uno dei più importanti archetipi è senz'altro Prometeo.

Come tutti i miti, anche quello di Prometeo si forma grazie a diversi apporti e viene narrato e ri-narrato in modo che ciascun autore ne sottolinea alcuni aspetti e ne tralascia altri. Esso appare sin da subito un racconto assai flessibile che si è prestato a essere sfruttato con grande varietà nella storia della cultura occidentale. È proprio Prometeo, infatti, anzi la sua continua ri-costruzione, che Hans Blumenberg prende ad esempio per fondare il suo ragionamento filosofico intorno alla ricezione e alla elaborazione incessante che l'uomo fa delle storie mitologiche. Nella prospettiva della teoria della *ricezione*, non è tanto importante scoprire ciò che il mito possa essere stato originariamente o in una determinata fase iniziale della storia, perché ciò che interessa è la sua elaborazione: «der kraft seiner Rezeptionen

¹³ F. Kafka, *Prometheus*, in Id., *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von Paul Raabe, Frankfurt am Main, Fischer, 1970, p. 306; tr. it., Id., *Prometeo*, in Id., *I racconti*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli, 1985, p. 408: «Di Prometeo si narrano quattro leggende: secondo la prima, poiché aveva tradito gli dei per gli uomini, fu incatenato al Caucaso, e gli dei mandavano delle aquile a divorargli il fegato, che continuamente ricresceva. Secondo la seconda, Prometeo per il dolore dei colpi di becco si addossò sempre più alla roccia fino a diventare una sola cosa con essa. Secondo la terza, nei millenni il suo tradimento fu dimenticato, dimenticarono gli dei, le aquile, lui stesso. Secondo la quarta, ci si stancò di lui che non aveva più ragione di essere. Gli dei si stancarono, si stancarono le aquile, la ferita, stanca, si chiuse. Restò l'inspiegabile montagna rocciosa. - La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. E dal momento che proviene da un fondo di verità, deve finire nuovamente nell'inspiegabile».

varierte und transformierte Mythos in seinen geschichtlich bezogenen und bezugskräftigen Gestaltungen [ist] schon deshalb der Thematisierung würdig, weil diese die geschichtlichen Lagen und Bedürfnisse mit hereinzieht, die vom Mythos affiziert und an ihm zu ‘arbeiten’ disponiert waren. [...] Der Grundmythos ist nicht das Vorgegebene, sondern das am Ende sichtbar Bleibende, das den Rezeptionen und Erwartungen genügen konnte»¹⁴, giacchè quel che ci è tramandato e ci è noto del mito non è altro che la sua ricezione¹⁵. In questo senso il mito di Prometeo è senz’altro quello più promettente e più generativo per il nostro discorso sull’*overreacher*. La stessa figura di Faust, di cui molto si dirà in seguito, non è che una variazione moderna delle storie che si narrano intorno a Prometeo, almeno in alcune sue componenti¹⁶. Eccone dunque una breve sintesi.

Tutto ebbe inizio nella seconda metà del secolo VIII a.C. quando il poeta greco Esiodo in un passo della sua *Teogonia* descrive così la figura di Prometeo: «versatile, dagli scaltri pensieri», «dai tortuosi pensieri», dalla «ingannatrice scaltrezza», ma anche «benefattore [...] prode»¹⁷. Alla base delle genealogie divine e della civiltà occidentale c’è il doppio inganno che Prometeo, il dio filantropo alleato degli umani, ordisce ai danni di Zeus sottraendogli prima la parte migliore del sacrificio e poi restituendo agli uomini il fuoco che lo stesso Zeus aveva nascosto per punirli. L’inganno e la punizione per una trasgressione marciano l’avvio della separazione fra dei e uomini che prima dividevano addirittura la mensa; la stessa *Teogonia* (vv. 521–28), inoltre, introduce il supplizio che Prometeo dovrà scontare: legato a una rupe, di giorno un’aquila divora il suo fegato che di notte ricresce, fino a che lo stesso Zeus concederà a Ercole di liberarlo. I versi della *Teogonia* sono ripresi e ampliati nelle *Opere e i Giorni* (vv. 42-105), dove Esiodo attribuisce a Prometeo la responsabilità per la punizione del duro lavoro che Zeus infligge agli umani come ulteriore vendetta per i suoi inganni. Abbiamo dunque una visione pessimistica delle origini dell’umanità e di Prometeo come distruttore dello stato di felicità originaria, quando

¹⁴ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 192; tr. it., cit., p. 219: «il mito variato e trasformato dalle sue ricezioni, il mito nelle configurazioni in cui si rapporta o che consentono di rapportarlo alla storia merita di essere tematizzato già per il fatto che questa tematizzazione include le situazioni e i bisogni storici che erano interessati dal mito e predisposti a *lavorare* su di esso. [...] Il mito fondamentale non è ciò che esiste all’inizio ma ciò che resta alla fine, ciò che fu in grado di soddisfare le ricezioni e le aspettative», enfasi dell’Autore.

¹⁵ Ivi, p. 240: «die Rezeption nicht zum Mythos dazukommt und ihn anreichert, sondern Mythos uns in gar keiner anderen Verfassung als der, stets schon im Rezeptionsverfahren befindlich zu sein, überliefert und bekannt ist»; tr. it., Id., cit., p. 272: «il mito ci è tramandato e ci è noto in nessun’altra condizione che quella di trovarsi già nel processo di ricezione».

¹⁶ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino, 2007, dalla voce *Titanismo*, pp. 2467-2475, qui p. 2469: «Il mito prometeico e quello faustiano sono legati da alcuni tratti comuni: la ribellione al potere divino, il furto del fuoco donato agli uomini che simboleggia la volontà di conoscere e di un continuo oltrepassamento dei limiti dati».

¹⁷ Esiodo, *Teogonia*, in Id., *Opere*, testo a fronte a cura di A. Colonna, Torino, UTET, 1977, vv. 521-616.

l'umanità viveva libera dalla fatica e dalla malattia. Ma la figura che Esiodo ci restituisce del Prometeo arcaico è soprattutto quella del *trickster*, l'ingannatore che osa farsi beffe di Zeus. Questo aspetto ci è utile perché è un tratto che abbiamo già osservato nel capitolo precedente nella figura dell'*overreacher* e su cui torneremo ancora¹⁸.

2.1.1 Dal *trickster* al ribelle

È con la re-invenzione del personaggio fatta da Eschilo tre secoli dopo Esiodo che Prometeo diviene la base per uno dei più fecondi simboli dell'Occidente: esso è un eroe positivo che dona all'uomo la ragione e la saggezza sotto forma di competenze scientifiche e abilità: la divinazione, l'astrologia, la medicina, la matematica, l'alfabeto, l'agricoltura. Viene comunque punito, ma come tragica apoteosi, emblema della acuta opposizione tra l'ordine di Zeus e il potere indipendente della ragione umana. Della trilogia prometeica eschilea conserviamo solo il *Prometeo incatenato*, in cui il Titano diviene l'archetipo sia della libertà di pensiero che non si lascia asservire alla violenza e al dispotismo, sia dell'intelligenza che promuove il progresso dell'umanità.

Della rielaborazione che di Prometeo fa Platone nel *Protagora* sottolineo solo la presenza della figura del fratello Epimeteo, che vi appare come un suo doppio oppositivo e

¹⁸ Per l'associazione Prometeo – *trickster* vd. C. Dougerty, *Prometheus*, cit., p. 33-34: «Hesiod's Prometheus, his associations with cleverness, trickery, and deception, has much in common with the trickster figure that appears in the mythological and folklore traditions of nearly every traditional society – sometimes as a god, sometimes as an animal. Tricksters are ambiguous and anomalous figures; they are deceivers, even shape-shifters, and they often bridge the divine and mortal worlds. [...] Trickster figures are often associated with theft and deception rather than with the use of force or violence, and Hesiod's Prometheus certainly fits this description. [...] Tricksters often appear as transformational figures; they embody the human struggle to make the world more human. Trickster tales help probe a culture's inner workings, for nothing confirms the meaning of social order more impressively than recognition of that which evades order» [it.: «Il Prometeo di Esiodo, il suo essere associato all'astuzia, al raggirio e all'inganno, ha molto in comune con la figura del *trickster* che compare nelle tradizioni mitologiche e folkloristiche di quasi tutte le società tradizionali – talvolta come divinità, talvolta come animale. I *trickster* sono figure ambigue e anomale; sono degli imbroglioni, persino dei mutanti e spesso sono situati a cavallo tra il mondo divino e quello mortale. [...] Le figure di *trickster* sono spesso associate al furto e all'inganno più che all'uso della forza e della violenza, e il Prometeo di Esiodo certamente corrisponde a questa descrizione. [...] I *trickster* appaiono spesso come figure della trasformazione; incarnano la lotta degli esseri umani per rendere il mondo più umano. Le storie di *trickster* aiutano a sondare come una cultura funziona nel suo profondo, giacché non v'è nulla che conferma meglio il significato dell'ordine sociale del riconoscere ciò che evade tale ordine». Si noti che la traduzione in inglese delle opere di Esiodo a cura di Apostolos N. Athanassakis rende il termine Titano con *overreacher*: «But the great father Ouranos railed at his own children and gave them the nickname Titans, Overreachers, because he said they had, with reckless power, overreached him to do a monstrous thing that would be avenged someday», in Hesiod, *Theogony; Works and Days; [and] Shield*, ed. Apostolos N. Athanassakis, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2004², vv. 207-210. Diversa la traduzione dello stesso passo a cura di M.L. West in Hesiod, *Theogony and Works and Days*, Oxford and New York, OUP, 1988, p. 9: «Their father who begot them railed at them and gave them the surname of Titans, saying that straining tight in wickedness they had done a serious thing and that he had a title for revenge later». Sulle implicazioni del titanismo letterario per la nostra figura, vedi più avanti p. 77.

che può costituire la base per una lunga genealogia di figure mitologiche e letterarie gemellate, dove l'uno è scaltro, accorto, acuto e l'altro ingenuo, indolente, tardo di comprendonio (similmente più avanti le figure bibliche di Esau e Giacobbe).

Molti autori latini riprendono il mito aggiungendo e modificando tratti; ad esempio l'attribuzione della facoltà di «Menschenbildner [gehört] nicht ursprünglich zu dem die Geschichte der Götter und Menschen so ausgreifend umspannenden Mythologem»¹⁹, è una aggiunta tarda a partire dal IV sec. con le commedie di Filemone e Menandro. Come avviene per tutti i miti che sono già noti al pubblico dei destinatari, nessuno degli autori antichi lo racconta per intero, ciascuno ne coglie e ne amplifica alcuni aspetti, solo Apollodoro ne dà una sintesi lineare²⁰.

È con la cristianizzazione che la figura di Prometeo viene affiancata al Dio demiurgo, in qualità di creatore materiale, modellatore dell'uomo, e in seguito creatore di immagini, padre delle arti. Molte sono le trasformazioni e gli arricchimenti di questa figura che non muore, né viene praticamente mai abbandonata, ma resta nell'immaginario letterario e nell'arte. Il cristianesimo, pur trovandosi a dover giustificare l'esistenza di una figura creatrice che non privasse l'Onnipotente delle sue prerogative, sembra assorbire bene il mito prometeico, adattandolo ai dogmi. Il classicismo rinascimentale, in particolare, riesce ad armonizzare le due cosmologie conservando l'eredità culturale classica senza correre il rischio di idealizzare gli antichi dei; e dunque ecco che Dio è creatore del Caos e Prometeo l'animatore di una figura inerte che è l'uomo (*Prometheus fabricator*). Nell'iconografia medievale e rinascimentale appare contemporaneamente come forgiatore di statue, mago e studioso. Boccaccio ne parla nel suo *De genealogia deorum gentilium* come *homo doctus* che insegna all'*homo naturalis* a divenire *homo civilis*, ma per far ciò necessita di solitudine per meditare ed è vittima di tortura e ansia mentale²¹. Questa interpretazione prosegue con Marsilio Ficino e i neoplatonici, per i quali Prometeo diviene l'anima umana che lotta per attingere alla verità suprema, che soffre per amore della ricerca della conoscenza. Tale visione viene nuovamente resa compatibile con i dogmi cristiani laddove la conoscenza è acquisita attraverso l'illuminazione della fede, simbolo del rapimento mistico. In questo senso Prometeo viene opposto a Fetonte e a Icaro, figure dell'arroganza e della peccaminosa curiosità. In queste interpretazioni classicistiche e umanistiche, dotte, Prometeo viene

¹⁹ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., pp. 355-356; tr. it., cit., p. 395: «la formazione degli uomini non fa parte fin dall'inizio del mitologema che così ampiamente abbraccia la storia degli dei e degli uomini».

²⁰ Apollodoro, *Biblioteca*, trad. di Giuseppe Compagnoni, Milano, Sonzogno, 1826, I.vii.1, p. 16.

²¹ G. Boccaccio, *De genealogia deorum gentilium*, Basileae, Apud Io. Hervagium, 1532, Liber IV, Cap. XLIII, p. 101, su http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/boccaccio_itali.html#bg07, ultimo accesso 27 settembre 2017.

dunque nobilitato e reso un mito positivo, mentre la letteratura popolare, quella degli emblemi ad esempio, ne conserva i tratti di figura negativa e arrogante²².

Vediamo da questa prima sintesi come la storia del mito prometeico nella civiltà occidentale sia accompagnata da una marcata ambivalenza, tra ammirazione (allorché Prometeo è il forgiatore dell'umanità, il sapiente, colui che conferisce la conoscenza/scienza all'uomo, il primo artista), e condanna (quando se ne sottolinea l'aspetto del ribelle alle regole divine travolto dall'ambizione). Nella cultura umanistico/rinascimentale colta prevale la prima, nell'interpretazione cristiana ortodossa la seconda, sebbene i due aspetti, ovvero il Prometeo titanico (positivo) e il Prometeo demoniaco (negativo)²³, non siano sempre nettamente distinguibili. È infatti difficile non provare empatia per questo sconfitto, un tempo così potente da essere «quel grande artefice» capace «di plasmare della terra e infondervi la vita»²⁴.

Prometheus steals fire, creates humans, helps cheat Zeus with sacrifice, and keeps secrets from him. At heart, Prometheus is a rebel, and he helps represent those without power in an ongoing battle against tyranny and authoritarian regimes of all kinds. At the same time, however, Prometheus functions as a kind of scapegoat – the one responsible for the difficulties and miseries of mankind. [...] His actions have consequences – not just for him, but also for mankind – and Prometheus is thus also implicated in the suffering that marks the human experience.²⁵

Del resto, una etimologia sufficientemente convincente del nome Prometeo ne sottolinea il carattere di colui che riesce a 'pre-vedere' e sta a segnalare i ripetuti tentativi dei mortali di superare le limitazioni delle loro conoscenze sul futuro – speranza, tecnologia e profezia sono tutte parti del complesso dono di Prometeo all'umanità. Abbiamo visto come quello di

²² Per la storia dell'iconografia di Prometeo nell'arte occidentale fino al XVIII secolo vd. O. Raggio, *The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1958, n° 1-2, vol. 21, pp. 44-62.

²³ Per questa distinzione, cfr. N. Frye, *Words with Power: Being a second Study of the Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1990, p. 276 ss.; tr. it., Id., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, trad. di Eleonora Zoratti, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 311 ss.

²⁴ Ovidio, *Metamorfosi*, Libro I, vv. 82-83, vv. 363-364 a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994, testo a fronte; ho anche consultato Ovidio, *Metamorfosi*, Volume I (libri I-II), Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2005, con il commento al Libro I di A. Barchiesi, *Introduzione*, alle pp. CV-CLVI.

²⁵ C. Dougherty, *Prometheus*, cit., p. 19 [it.: «Prometeo ruba il fuoco, crea gli esseri umani, aiuta a ingannare Zeus nel sacrificio e gli nasconde dei segreti. In fondo, Prometeo è un ribelle e concorre a rappresentare chi è senza potere nella incessante lotta contro la tirannia e i regimi autoritari di ogni tipo. Allo stesso tempo, tuttavia, Prometeo funziona come una sorta di capro espiatorio – il responsabile delle difficoltà e delle sventure umane. [...] Le sue azioni hanno conseguenze – non solo per sé, ma anche per l'umanità – e Prometeo è dunque implicato nella sofferenza che segna l'esperienza umana»].

Prometeo sia un mito straordinariamente flessibile, affascinante e complesso, interpretabile negativamente e positivamente, che attraversa culture e secoli, mode e ispirazioni diverse, una miniera di infinite possibilità di sfruttamento artistico. Ciò ha lasciato grande libertà di visione a chi ha voluto alludervi o appropriarsene, a differenza di altre figure dotate di *hybris* che mancano della sua profondità. Infatti, Prometeo non è l'unico a simboleggiare determinate caratteristiche dell'essere umano, sebbene sia il solo che le possiede tutte insieme in una complessa rete di qualità positive e negative. «It is not that the myth of Prometheus changes, but rather the nature of the human experience that he comes to represent has changed»²⁶.

Per Frye, Prometeo possiede quattro volti legati ad altrettanti aspetti: «the purgatorial, the technological, the educational and the Utopian. These correspond to four main aspects of Prometheus: the tormented champion of mankind, the bringer of fire to man, the god of forethought (the traditional meaning of his name) and the ultimate creator of humanity»²⁷. Questa quadripartizione può esserci utile per una prima classificazione dei nostri *overreacher* letterari tenendo però presente che in essi gli aspetti creativi e positivi del mito prometeico da qualità diventano difetti, vizi, così come il termine *overreaching* indica esagerazione, distorsione: l'aspetto tecnologico è tipico di Frankenstein e di Jekyll, quello purgatoriale di Achab e del Vecchio Marinaio, quello pedagogico è esemplificabile nel secondo *Faust* di Goethe e nella parabola di Dorian Gray, e quello utopistico mi pare rispecchiare la vicenda romantico-autodistruttiva del Grande Gatsby. Come sostiene Blumenberg con parole che migliori non posso trovare: «Prometheus ist eine anthropologische, nicht eine theologische Leitfigur»²⁸.

2.1.2 Prometeo nella modernità

Se «bei Aischylos die Promethie ein Drama unter Göttern [ist]»²⁹, certo umanesimo lo aveva già avvicinato molto ai mortali, ma è nel Romanticismo che la differenza tra il Titano

²⁶ Ivi, p. 20 [it.: «Non è il mito di Prometeo a cambiare, quanto la natura dell'esperienza umana che esso è venuto a rappresentare»].

²⁷ N. Frye, *Words with Power*, cit., p. 294; tr. it., cit., p. 330-31: «espiatoria, tecnologica, educativa e utopica. Esse corrispondono ai quattro aspetti principali di Prometeo: lo straziato campione del genere umano, colui che portò il fuoco all'uomo, il dio della previdenza (il significato tradizionale del suo nome), e, in definitiva, il vero creatore dell'umanità».

²⁸ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 361; tr. it., cit., p. 401: «Prometeo è una figura chiave dell'antropologia, non della teologia».

²⁹ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 666; tr. it., cit., p. 737: «in Eschilo la storia di Prometeo è un dramma tra dei».

e l'uomo si annulla, in quanto Prometeo diviene «die prototypische Figur für die Selbstentdeckung der Göttlichkeit des Menschen»³⁰. La fortuna di Prometeo nella modernità si concentra infatti alla fine del secolo dei lumi: negli anni giovanili dello *Sturm und Drang*, Goethe compone prima il frammento di un'ode con questo nome (1773) e poi due atti di un dramma mai completato (1774). Non è difficile cogliere nell'opera della sua vita, il *Faust*, un'importante influenza di questa figura. Nel Romanticismo assistiamo a un grande affollamento di Prometei letterari; nell'intuizione creativa dei letterati di questo periodo Prometeo assume il doppio valore del ribelle contro divinità ingiuste, assenti, distanti (lo spirito della Rivoluzione francese prima e dell'era napoleonica poi), e quello di forza creatrice, propulsiva dell'arte stessa (come specchio dell'artista nel suo sforzo creativo); le due componenti non di rado si fondono in un inestricabile intreccio, in cui l'atto creativo è esso stesso un gesto di ribellione e di sfida, nonché di eroismo. È proprio grazie alle peculiari vicende storiche a cavallo tra '700 e '800 che Prometeo si presta a formare equivalenze interessanti. È Napoleone, infatti, a colpire la sensibilità artistica degli autori suoi contemporanei o appena successivi, quasi fosse l'incarnazione stessa del Titano: basti ricordare le intense riflessioni di Goethe e l'importanza di Napoleone nella genesi del *Faust*, nonché la scia di Prometei politicizzati nel Romanticismo inglese. Blumenberg si sforza di accomunare la figura mitica di Prometeo a quella storica di Napoleone, come già Blake, Byron e Goethe ne avevano colto qualità e difetti esaltandolo, ammirandolo, ma anche riconoscendone la smodata ambizione che l'aveva trasformato in tiranno. L'ampiezza dei tratti attribuibili alla figura mitica di Prometeo era perfettamente combinabile con le questioni che stavano più a cuore agli artisti romantici e si prestava bene a un confronto con la figura storica del rivoluzionario corso divenuto tiranno ed emblema del fallimento dell'Illuminismo. Possiamo conservare questo paragone se, anziché vedere in Napoleone l'incarnazione di una figura mitologica, lo consideriamo semplicemente una dimostrazione dell'esistenza dello spirito di *overreaching* nella natura umana. Napoleone è infatti un altro celebre *overreacher* e nel Romanticismo «diviene il Titano per eccellenza»³¹. È dunque a partire da fine '700 che Prometeo conosce la sua massima fortuna; non c'è intellettuale e artista che non si senta attratto da tale figura, persino Marx lo prende a prestito come simbolo del lavoro e dello sforzo degli uomini per superare le loro miserie, come emblema di produttività, creatore di cultura al prezzo di infinita sofferenza. Non fu solo Mary Shelley a

³⁰ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 673; tr. it., cit., p. 744: «la figura prototipica della scoperta da parte dell'uomo della propria divinità».

³¹ R. Ceserani M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino, 2007, dalla voce *Titanismo*, pp. 2467-2475, qui p. 2471.

voler ricordare nel titolo del suo *Frankenstein* il mito prometeico; per citare alcuni artisti a lei legati, anche Byron scrisse nell'estate 1816, alla stessa epoca in cui Mary iniziava il suo romanzo, un componimento intitolato *Prometheus*, dove il titano è condannato all'eterno supplizio solo per aver voluto aiutare gli umani contro il volere degli dei: «Thy Godlike crime was to be kind, / To render with thy precepts less / The sum of human wretchedness»³², adattandone ulteriormente la figura nel *Manfred* (1817). Lo stesso fece Percy Shelley con il *Prometheus Unbound*, scritto tra il 1818 e il 1819, in cui traccia un Prometeo ottimista e non conflittuale. «Nur [Prometheus] konnte aushalten und überdauern, am Ende darüber triumphieren, für das Delikt bestraft zu werden. Nach einer Darstellung des Mythologems wird Prometheus nicht völlig befreit; er trägt weiter mit sich durch die Welt die Fußkette seiner Fesselung und an ihrem Ende ein herausgebrochenes Felsstück aus dem Kaukasus»³³; anche in questo aspetto ricettivo il mito prometeico ha dato i suoi frutti, ad esempio nella costruzione della figura del *wanderer* dolente quale il Vecchio Marinaio della ballata di Coleridge.

Anticipando alcune osservazioni che svolgeremo a fine capitolo, notiamo che tra gli eroi prometeici del Romanticismo e gli *overreacher* della tradizione fantastica, vale a dire, ad esempio, tra la figura di Victor Frankenstein di Mary Shelley e i Prometei di Goethe, Byron e P.B. Shelley vi è una importante differenza. La figura prometeica è un ribelle perché lotta contro dei ingiusti, mentre gli *overreacher* agiscono per fini personali. L'*overreacher* e Prometeo, infatti, si distinguono per l'obiettivo delle loro azioni: il Titano dona il fuoco agli uomini, è *fabricator*, si pone come antagonista di un'intera generazione di nuovi dei, ma l'*overreacher* che cosa vuole ottenere con la sua *hybris*? Faust si danna l'anima per avere in mano un pugno di mosche («every step Faustus takes towards freedom and power is a further confinement, as the pursuit of absolute being leads him to absolute destruction»³⁴, «Faustus achieves nothing and, in his final moments, is almost embarrassingly pathetic with his

³² George Gordon (Lord) Byron, *Prometheus*, su <http://poetry-archive.com/b/prometheus.html>, vv. 35-37, ultimo accesso 1° ottobre 2017; tr. it., George Byron, *Prometeo*, in *Opere scelte*, a cura di Tommaso Kemeny, Milano, A. Mondadori, 1993, pp. 312-315, qui p. 315: «Il tuo delitto divino fu l'essere gentile, / di rendere con i tuoi precetti la somma dell'umana infelicità minore».

³³ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., pp. 330-331; tr. it., cit., p. 368: «soltanto [Prometeo] poteva resistere e sopravvivere alla punizione per il delitto e alla fine trionfare su di essa. In una esposizione del mitologema Prometeo non viene liberato del tutto; egli continua a trascinare per il mondo la catena che lo legava ai piedi, ed attaccato ad essa un pezzo di roccia strappato dal Caucaso».

³⁴ A. Lindley, *The Unbeing of the Overreacher: Proteanism and the Marlovian Hero*, in «The Modern Language Review», 1989; 84/1, pp. 1-17, qui p. 10 [it.: «ogni passo di Faustus verso la libertà e il potere lo imprigiona ulteriormente, poiché la ricerca dell'essere assoluto lo porta all'assoluta distruzione»].

begging for salvation»³⁵); per vendicarsi della propria cacciata dal Paradiso, Satana non trova altra strada che prendersela con Eva; Frankenstein è l'artefice di una mostruosa creatura che gli repelle al solo sguardo e così via.

2.1.3 Altri archetipi della classicità

Tra gli archetipi dell'antichità che condividono alcuni tratti con la figura moderna dell'*overreacher* non c'è solo Prometeo. C'è Bellerofonte, che per eccessiva ambizione vuole raggiungere l'Olimpo in groppa al cavallo alato Pegaso, ma incorre nell'ira degli dei e precipita. C'è Icaro, che Christopher Marlowe evoca nel Prologo del *Doctor Faustus*³⁶ e il cui mito presenta motivi ed elementi affini a quelli di Prometeo. In particolare, la caduta di Icaro diventa il simbolo di tutti coloro che mirano troppo in alto e dunque è perfettamente in linea con il nostro personaggio; il volo ascendente e la caduta sono la parabola che compiono tutti gli *overreacher*. Mentre Prometeo si adatta a molte diverse sensibilità, il mito di Icaro rappresenta qualità tutte negative. Anche Fetonte, giovane come Icaro, pecca di inesperienza e di ambizione, dunque si avvicina al tipo *overreacher*, ma non ne racchiude tutte le caratteristiche, anche se lo si trova associato a questo termine. Ad esempio, sia Icaro che Fetonte sono definiti da Harry Levin come *overreacher* quando ne sottolinea il desiderio di volare in alto e la caduta³⁷. Molti poeti rinascimentali ne fanno l'emblema di figure immature e gonfie di protervia, come pure Milton, cui forniscono analoghi del mito della caduta sia di Satana che di Adamo ed Eva³⁸.

³⁵ P. Collins, *Violence and the Overreacher in the Plays of Christopher Marlowe*, Masterthesis, Memorial University of Newfoundland, 1990, p. 105 [it.: «Faustus non ottiene nulla e nei suoi ultimi momenti è quasi patetico quando prega di essere salvato»].

³⁶ Ch. Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, in Ch. Marlowe, *The Complete Plays*, ed. by J.B. Steane, Harmondsworth, Penguin, 1980, vv. 20-22: «Till swol'n with cunning of a self-conceit, / His waxen wings did mount above his reach, / And melting, heavens conspired his overthrow»; tr. it., Id., *Il dottor Faust*, a cura di Nemi D'Agostino, con un saggio di T.S. Eliot, Milano, Mondadori, 1992, p. 33: «Ma alla fine, gonfiato di bravura e arroganza / troppo in alto lo spingono le sue ali di cera / e il cielo le scioglie, decreta la sua caduta».

³⁷ H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, Faber & Faber, London, 1954, p. 183-4. Le due figure si trovano associate in Ovidio (*Metamorfosi* e *Tristia*) e Orazio avvicina Fetonte a Bellerofonte nelle *Odi* (4.11.25-28).

³⁸ D. Quint, *Fear of Falling: Icarus, Phaethon, and Lucretius*, in «Renaissance Quarterly», vol. 57, n. 3, Autumn, 2004, pp. 847-881, qui p. 847: «In his epic about the Fall, Milton includes versions of two famous characters of classical myth who fell from the heavens: Icarus, who fell when he ignored his father's warnings and flew too high on his wings of wax and feathers; and Phaethon, who fell, struck by Jupiter's thunderbolt, from the solar chariot of his father Apollo, the chariot he had unsuccessfully tried to drive through the sky, in spite of Apollo's plea that he forbear» [it.: «Nel suo poema epico sulla caduta, Milton cita due celebri personaggi del mito classico che cadono dai cieli: Icaro, che cade perché ignora gli avvertimenti paterni e vola troppo in alto con ali di cera e piume; e Fetonte, che cade colpito dal fulmine di Giove dal carro solare di Apollo, quel carro che aveva invano cercato di guidare nel cielo, nonostante Apollo l'avesse pregato di non farlo»].

Un discorso più ampio merita Ulisse il cui mito, al pari di quello prometeico, è assai fecondo nella letteratura moderna³⁹ e presenta caratteristiche utili per il nostro *overreacher*. Anche la sua figura non è di lineare lettura e contiene diverse ambiguità. L'oltrepassamento di tabù e proibizioni divine, la sua sete di conoscenza oltre il lecito sono puniti con dieci anni di peripezie, ma è una prova istruttiva e da lui stesso di fatto provocata. Ulisse è un vincente, «eine Figur der ins Gelingen mündenden Leiden»⁴⁰, non assistiamo alla sua caduta, al contrario il suo mito diviene nei secoli oggetto di ammirazione. Una riflessione a parte merita, per i nostri fini, la trattazione che di Ulisse fa Dante; il poeta lo colloca all'Inferno e ne indica come causa della morte l'aver oltrepassato i limiti della conoscenza della sua epoca; in realtà, però egli è punito per essere stato un 'consigliere fraudolento', ovvero un *overreacher* nella sua originaria etimologia (cfr. Cap. 1). Come Prometeo dunque, anche Ulisse presenta una doppia lettura, a seconda della versione del mito che si sceglie: «modello di virtù e saggezza [...], nobile ricercatore della conoscenza»⁴¹, oppure trasgressore, egocentrico e curioso, disposto a sacrificare la vita dei suoi compagni pur di superare le colonne d'Ercole. Dunque, l'Ulisse di Dante è un *overreacher* se lo si legge in chiave di punizione e di morte, di condanna della superbia, o è un eroe da ammirare per il coraggio, la determinazione e il desiderio di sapienza; su queste due sponde si è barcamenata nei secoli l'esegesi dantesca.

Un altro mito che offre non pochi elementi di contiguità con la nostra figura è quello di Narciso; vedremo infatti che l'*overreacher* è accompagnato spesso, se non sempre, da un doppio, un alter ego, un deuteragonista, o semplicemente da un osservatore narrante diviso tra ammirazione e commiserazione (tipicamente in *Moby Dick* o *The Great Gatsby*, ma anche in *Frankenstein* e *Dr. Jekyll*). «The more ironic double themes converge on what we may call the prison of Narcissus, the beautiful youth paralyzed by the mirror-reflection of himself and hence unable to love»⁴². Inoltre, l'aspetto principale del mito di Narciso è la vanità, tratto che, come vedremo, ben si addice all'*overreacher* e alla condanna che di tale vizio fa la religione riformata. Bloom assimila Prometeo e Narciso nel suo discorso sugli eroi dei romanzi fantastici alla *Frankenstein* quali eredi della tradizione prometeica: «I would call this pattern a narcissistic one [...], because the assimilation to one another of the

³⁹ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse: Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 31 scrive che Ulisse è una figura che rappresenta l'«ethos di una intera civiltà».

⁴⁰ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 87; tr. it., cit., p. 107, citato in P. Boitani, cit., p. 36: «una figura della sofferenza che sbocca nel successo».

⁴¹ Per questa lettura del personaggio di Ulisse vd. P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, cit., p. 53 ss.

⁴² N. Frye, *Words with Power*, cit., p. 271; tr. it., cit., p. 305: «le versioni più ironiche del tema del doppio convergono su quella che potremmo chiamare la prigione di Narciso, il bellissimo giovane, paralizzato dalla propria immagine riflessa, e quindi incapace di amare».

unlikely duo of Narcissus and Prometheus is central to this internalized kind of fantastic quest-romance. [...] Victor Frankenstein is haunted by his daemon or dark double [... e gli eroi di questa tipologia] are all unable to get beyond self-destruction because their profound Narcissism is indistinguishable from their Prometheanism»⁴³. Vedremo infatti come l'*overreacher* presenti i tratti salienti di questi due importanti archetipi in un inestricabile ed originale intreccio.

2.2 Gli archetipi cristiani

Prometheus ist der Funktion nach identisch mit Luzifer. Beide sind Lichtbringer im Ungehorsam gegen den herrschenden Gott.⁴⁴

[...] but of the tree of the knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it: for in the day that thou eatest thereof thou shalt surely die.⁴⁵

Il peccato di hybris della classicità viene assorbito e rielaborato spontaneamente dal cristianesimo e in tale veste lo vediamo attribuito sia ad Adamo ed Eva per aver mangiato del frutto proibito della conoscenza che a Lucifero, l'angelo ribelle, e poi alla figura del diavolo così come si viene pian piano costituendo. Quest'ultimo merita un esame approfondito al pari di Prometeo. Nel Vecchio Testamento il personaggio di Satana non assume la veste diabolica che gli verrà attribuita col primo medioevo, esso appare brevemente come istigatore di Davide a censire il suo popolo: «He at times causes humans

⁴³ H. Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford, OUP, 1982, p. 211; H. Bloom, *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, trad. di Alessandro Atti e Francesca Gobbo, Milano, Spirali, 1985, p. 222: «Definirei narcisistico questo modello [...] perché l'assimilazione l'uno all'altro del duo inverosimile di Narciso e Prometeo è centrale per questo tipo interiorizzato di romanzo di ricerca fantastico. [...] Victor Frankenstein [...] è perseguitato dal suo *daimon*, il doppio oscuro [...e gli eroi di questa tipologia] sono incapaci di andare oltre l'autodistruzione perché il loro profondo narcisismo è indistinguibile dal loro prometeismo».

⁴⁴ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 493; tr. it., cit., pp. 544-545: «funzionalmente Prometeo è identico a Lucifero. Ambedue sono portatori di luce in disobbedienza al dio dominante».

⁴⁵ Per le citazioni bibliche ho scelto il testo inglese *The Bible: Authorized King James Version*, edited with an introduction and notes by R. Carroll and Stephen Prickett, OUP, 1997, ovvero quello che la maggior parte degli autori di lingua inglese da me esaminati avevano nella memoria durante la scrittura delle loro opere; qui *Genesis*, 2:17. Per l'italiano mi sono avvalsa de *La Sacra Bibbia*, a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Edizione 2008, disponibile su <http://www.lachiesa.it/bibbia/cei2008>, *Gen.*, 2:17: «ma dell'albero della conoscenza del bene e del male non devi mangiare, perché, nel giorno in cui tu ne mangerai, certamente dovrai morire», ultimo accesso 21 agosto 2018. Entrambi i testi sono di seguito citati solo con il riferimento ai libri.

to do bad things, as he incites King David to conduct a census»⁴⁶, compare poi nel Libro di Giobbe, ma la sua è una figura di servo di Dio, non di demonio. Lucifero è citato in *Isaiah*, 14:12-14, come possibile epiteto del re di Babilonia: «How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning! how art thou cut down to the ground, which didst weaken the nations! For thou hast said in thine heart, I will ascend into heaven, I will exalt my throne above the stars of God: I will sit also upon the mount of the congregation, in the sides of the north: I will ascend above the heights of the clouds; I will be like the most High». Generazioni di esegeti biblici hanno letto questo passo come parte della storia della caduta di Lucifero, che da astro mattutino si trasforma in nemico di Dio e dell’Uomo; esso offre un’utile esemplificazione di chi aspira ad andare troppo in alto⁴⁷.

Nel Nuovo Testamento Satana comincia a definirsi come oppositore di Dio, ma è ancora un essere molto inferiore al suo creatore, sebbene si intraveda l’equazione diavolo-Satana⁴⁸, ad esempio in *2 Corinthians* 11:14: «For such *are* false apostles, deceitful workers, transforming themselves into the apostles of Christ. And no marvel; for Satan himself is transformed into an angel of light», e in *Matthew*, 4:1-11 nel celebre passo della tentazione di Cristo:

Then was Jesus led up of the Spirit into the wilderness to be tempted of the devil. And when he had fasted forty days and forty nights, he was afterward an hungred. And when the tempter came to him, he said, If thou be the Son of God, command that these stones be made bread. But he answered and said, It is written, Man shall not live by bread alone, but by every word that proceedeth out of the mouth of God. Then the devil taketh him up into the holy city, and setteth him on a pinnacle of the temple, And saith unto him, If thou be the Son of God, cast thyself down: for it is written, He shall give his angels charge concerning thee: and in their hands they shall bear thee up, lest at any time thou dash thy foot against a stone. Jesus said unto him, It is written again, Thou shalt not tempt the Lord thy God. Again, the devil taketh him up into an exceeding high mountain, and sheweth him all the kingdoms of the world, and the glory of them; And

⁴⁶ *Chron.*, 21.1; it., *Cron.*, 21.1: «Satana insorse contro Israele e incitò Davide a censire Israele», ultimo accesso 21 agosto 2018.

⁴⁷ Cfr. ad esempio *Isaiah* in *The Oxford Bible Commentary*, edd. John Barton, John Muddiman, OUP, 2007², pp. 433-486, per questo passo in particolare p. 450. It., *Is.*, 14: 12-14: «Come mai sei caduto dal cielo, astro del mattino, figlio dell'aurora? Come mai sei stato gettato a terra, signore di popoli? Eppure tu pensavi nel tuo cuore: ‘Salirò in cielo, sopra le stelle di Dio innalzerò il mio trono, dimorerò sul monte dell'assemblea, nella vera dimora divina. Salirò sulle regioni superiori delle nubi, mi farò uguale all'Altissimo’», ultimo accesso 21 agosto 2018.

⁴⁸ Il termine ebraico *satan* dell’Antico Testamento viene spesso reso in greco con *diabolos*, termine composto da un prefisso e un verbo che sta per ‘mettersi di traverso’, e che, proprio come *overreacher*, assume il significato di calunniatore e ingannatore.

saith unto him, All these things will I give thee, if thou wilt fall down and worship me. Then saith Jesus unto him, Get thee hence, *Satan*: for it is written, Thou shalt worship the Lord thy God, and him only shalt thou serve. Then the devil leaveth him, and, behold, angels came and ministered unto him.⁴⁹

Su questo e sul passo già citato della Genesi si basano tutte le storie successive del diavolo tentatore. Ma storicamente è solo con Sant'Agostino e poi con il Concilio di Costantinopoli del 547 che l'esistenza di Satana viene dogmatizzata. Poiché, infatti, la tradizione veterotestamentaria non permetteva quelle soluzioni dualistiche che invece erano già presenti nello gnosticismo⁵⁰, la concezione del diavolo come causa di tutti i mali deve aspettare il consolidarsi della tradizione giudaico-cristiana, allorché si viene gradualmente affermando l'idea che l'origine del male, lungi dal derivare direttamente dalla creazione perfetta di Dio, sia opera di una parte delle potenze superiori che hanno infranto l'ordine del creato e dunque sono cadute o sono state cacciate dalle sedi celesti. Di fatto, come afferma Russell, «the Christian doctrine of Satan is more traditional than biblical. The kernel of the idea of Satan is certainly present in the New Testament, but the full doctrine developed only gradually»⁵¹.

Nella creazione della figura del diavolo come contraltare della bontà divina abbiamo accennato alla tradizione gnostica, ovvero alle molte dottrine ereticali di derivazione orientale che concepivano un Dio buono e un Demiurgo malvagio di pari potenza; sebbene l'ortodossia cristiana sostanzialmente rifiutò tale dualismo, la concezione dell'ambivalenza della personalità del diavolo permea di sé la cultura occidentale rimanendo nel substrato culturale, per poi riemergere nella Riforma protestante e nella ossessione di Lutero per il diavolo.

⁴⁹ It., 2 Cor., 11:14: «Ciò non fa meraviglia, perché anche Satana si maschera da angelo di luce»; Mt., 4: 1-11: «Allora Gesù fu condotto dallo Spirito nel deserto, per essere tentato dal diavolo. Dopo aver digiunato quaranta giorni e quaranta notti, alla fine ebbe fame. Il tentatore gli si avvicinò e gli disse: 'Se tu sei Figlio di Dio, dì che queste pietre diventino pane'. Ma egli rispose: 'Sta scritto: Non di solo pane vivrà l'uomo, ma di ogni parola che esce dalla bocca di Dio'. Allora il diavolo lo portò nella città santa, lo pose sul punto più alto del tempio e gli disse: 'Se tu sei Figlio di Dio, gettati giù; sta scritto infatti: Ai suoi angeli darà ordini a tuo riguardo ed essi ti porteranno sulle loro mani perché il tuo piede non inciampi in una pietra'. Gesù gli rispose: 'Sta scritto anche: Non metterai alla prova il Signore Dio tuo'. Di nuovo il diavolo lo portò sopra un monte altissimo e gli mostrò tutti i regni del mondo e la loro gloria e gli disse: 'Tutte queste cose io ti darò se, gettandoti ai miei piedi, mi adorerai'. Allora Gesù gli rispose: 'Vattene, Satana! Sta scritto infatti: Il Signore, Dio tuo, adorerai: a lui solo renderai culto'. Allora il diavolo lo lasciò, ed ecco, degli angeli gli si avvicinarono e lo servivano».

⁵⁰ T. Gregory, *Principe di questo mondo: Il diavolo in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2014², p. 6.

⁵¹ J.B. Russell, *Mephistopheles: The Devil in the modern World*, Cornell University Press, 1986, p. 172; tr. it., Id., *Il Diavolo nel mondo moderno*, a cura di F. Cezzi, Bari-Roma, Laterza, 1988, p. 151: «la dottrina cristiana su Satana è più nella tradizione che nella Bibbia. Il nocciolo dell'idea di Satana è indubbiamente presente nel Nuovo Testamento, ma la dottrina completa si sviluppò solo gradatamente».

Sostiene Spengler⁵² che la figura del demonio così come noi l'abbiamo conosciuta sorse nel Medioevo cristiano quale incarnazione del male degli uomini e come strumento della Chiesa per controllare e identificare eresie. In effetti il diavolo appare come un potente strumento politico-egemonico per tenere a bada potenziali dissidenti attraverso una miscela di terrore e attrazione. Ma per fare ciò occorre attribuire al diavolo, nelle sue molteplici apparizioni, iconografie e nominazioni, un enorme potere, tale da porre credibilmente questo personaggio all'opposto di Dio e farne l'incarnazione di tutte le tentazioni e delle scorciatoie alla preghiera e a una vita devota. Pertanto, la sua associazione con la stregoneria e la caccia alle streghe che imperversa in Europa a partire dal XV secolo va spiegata da un lato con la necessità di creare un totalitarismo egemonico ancora più feroce, dall'altro con la creazione di un 'nemico' per così dire reale e visibile da combattere: il diavolo come costrutto sociale del rinnovato patto Chiesa-Impero e come incarnazione del peccato. Ma quale peccato è quello che il diavolo meglio simboleggia? È quello della superbia di volere essere uguali a Dio, quello della creatura che vuole emulare il creatore. Dunque, esso è figura superba, perché aspira a un posto non suo, e invidiosa, perché desidera distruggere quello che di più bello Dio ha creato: l'Uomo. Fa questo con l'azione del 'tentare', nella sua duplice accezione di «mettere in uso ogni mezzo per riuscire in ciò che si intraprende, sperimentare», e «allettare, provocare, istigare al male»⁵³. Come vedremo, entrambe le accezioni appartengono all'*overreacher*. In un senso, l'*overreacher* è un forzatore delle regole e dell'armonia, un violentatore della natura così come ci viene consegnata, è un iperattivo che trova impossibile accettare le cose come stanno e quindi 'tenta' la natura per superarne i limiti; e nell'altro senso il rimando è proprio al diavolo tentatore, una figura sempre presente nella letteratura dell'*overreacher* in maniera più o meno interiorizzata, più o meno visibile. Come vedremo esaminando i testi dell'*overreacher*, essi presentano spesso, esplicitamente o no, il tema del patto col diavolo (Faust, Dorian Gray), ma lo modificano e lo superano, giacché protagonista e demonio sono talvolta separati e talvolta fusi, anche se non sempre chiaramente, in un unico personaggio autosabotante. L'esempio più chiaro di questa ambigua interiorizzazione è, a mio parere, la figura del demonio nel *Faust* manniano, dove il lettore non ha modo di sapere se esso sia una apparizione o soltanto una allucinazione della mente di Adrian Leverkühn.

⁵² O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, DTV, 1. Auflage 1973, 16. Auflage 2003, p. 913 ss.; tr. it., Id., *Il Tramonto dell'Occidente, Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi, trad. di Julius Evola, Parma, Guanda, 1991, p. 1076 ss.

⁵³ O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, disponibile su <http://www.etimo.it>, qui alla voce *tentare*; ultimo accesso 21 agosto 2018.

Lasciamo per un momento la figura centrale del diavolo per esplorarne altre della tradizione biblica cui è possibile attribuire una certa influenza su alcuni testi della letteratura dell'*overreacher*. Le Scritture, infatti, presentano altri personaggi per noi interessanti. Giacobbe nella *Genesi* è figlio di Isacco e fratello di Esau; prima di ricevere il nuovo nome di Israele, padre delle 12 tribù, inganna padre e fratello sostituendosi a quest'ultimo per estorcere la benedizione del primo quale figlio primogenito: «And he [Esau] said, Is not he rightly named Jacob? for he hath supplanted me these two times: he took away my birthright; and, behold, now he hath taken away my blessing»⁵⁴. Questo inganno infatti è riconducibile alla radice ebraica del nome Jacob ('àqèbh' = tallone e il suo significato figurato di soppiantatore/ingannatore), poiché Giacobbe, al momento della nascita, aveva afferrato il tallone del fratello gemello per assicurarsi l'uscita dal grembo materno, e in seguito lo aveva soppiantato nella primogenitura⁵⁵.

Giona è un altro personaggio biblico di interesse: egli disobbedisce a Dio, per punizione viene divorato dalla balena, viene salvato, porta a termine la sua missione prima interrotta, ma quando il Signore perdona le colpe dei Ninivesi egli si adira, perché lo ritiene ingiusto, infine si pente e viene perdonato. È importante citarlo qui, perché Coleridge nell'*Ancient Mariner* riprende suggestioni e atmosfere della sua storia, mentre Melville fa della sua vicenda l'oggetto del sermone di Padre Mapple in *Moby Dick*.

La figura di Giobbe si situa in antitesi all'*overreacher*. Egli dimostra che senza la saggezza l'essere umano è solo, disperato e si perde nell'incomprensione della grandezza di Dio mettendone in dubbio la giustizia. Il testo biblico è pieno di ammonimenti contro la protervia e la cecità dell'uomo: «For wrath killeth the foolish man, and envy slayeth the silly one [...] Great men are not always wise: neither do the aged understand judgment [...] For he addeth rebellion unto his sin, he clappeth his hands among us, and multiplieth his words against God»⁵⁶. Il personaggio di Giobbe vale come contro-archetipo alla nostra figura. Chi è saggio non dubita della giustizia di Dio o della sua esistenza accanto a noi, al contrario chi

⁵⁴ *Gen.*, 27:36; it., *Gen.*, 27:36: «Forse perché si chiama Giacobbe mi ha soppiantato già due volte? Già ha carpito la mia primogenitura ed ecco ora ha carpito la mia benedizione!».

⁵⁵ La traduzione inglese dell'autorevole commento biblico di C.F. Keil e F. Delitzsch (*Biblical commentary on the Old Testament*, by C.F. Keil and F. Delitzsch, trans. from the German by James Martin et al., T.&T. Clark, Edinburgh, 1885), ad esempio, definisce Giacobbe un *overreacher* (p. 277, traducendo il tedesco *Überlister*), in quanto tale termine, come abbiamo visto nel precedente capitolo, ha tra i suoi significati sia quello concreto di chi (originariamente un cavallo) si sbilancia e cade attaccandosi allo zoccolo (piede) anteriore, che quello figurato di ingannatore, soppiantatore.

⁵⁶ Rispettivamente *Job*, 5:2; 32:9; 34:37; it., *Gb.*, 5:2: «Poiché la collera uccide lo stolto e l'invidia fa morire lo sciocco»; 32:9: «Essere anziani non significa essere sapienti, essere vecchi non significa saper giudicare»; 34:37: «perché al suo peccato aggiunge la ribellione, getta scherno su di noi e moltiplica le sue parole contro Dio».

è vano, è convinto di conoscere, ma non sa nulla. Abbiamo visto sopra come nel Libro di Giobbe appaia anche la figura di Satana, l'accusatore e contraltare di Dio, ma ancora in qualche modo un suo servitore, un primo abbozzo della figura invidiosa e livorosa che sarà poi il diavolo della cristianità. Goethe, che si sottrae al nichilismo e alla percezione del declino della civiltà occidentale teorizzato da Spengler nel suo *Der Untergang des Abendlandes*, basa il *Prologo in Cielo* del suo *Faust* sul dialogo biblico tra Dio e Giobbe (1: 6-12), a significare che Faust verrà messo alla prova e forse anche salvato come quest'ultimo⁵⁷.

2.3 I prototipi moderni: il Doctor Faustus di Christopher Marlowe e il Satana del *Paradise Lost* di J. Milton - *Sinners in the hands of an angry God*⁵⁸

Dobbiamo qui occuparci dei prototipi moderni del personaggio dell'*overreacher*, cui già in parte abbiamo accennato. La storia del diavolo cristiano, infatti, si va a intrecciare strettamente con la letteratura dell'*overreacher*, sia perché il maligno si annida nella nostra figura, sia perché all'inizio della modernità esso diviene protagonista di due importanti capolavori che aprono la nostra genealogia.

Se «in the genealogy of texts there is a first text, a sacred prototype, a scripture, which readers always approach through the text before them, either as petitioning suppliants or as initiates amongst many in a sacred chorus supporting the central patriarchal text»⁵⁹, anche per l'*overreacher* occorre identificare un'opera che abbia prefigurato i testi successivi, che funga da 'typos', una sorta di annunciazione fulminante⁶⁰: per noi si tratta del *Dr. Faustus* di Christopher Marlowe, il primo dove esso compare. L'ipotesi è che il personaggio letterario di Faust costituisca una buona base di partenza per la configurazione dell'*overreacher* moderno. Se immaginiamo il mito di Prometeo, privato naturalmente del privilegio della

⁵⁷ Per una interpretazione di Giobbe collegata al personaggio miltoniano di Satana, vd. H. Bloom (ed.), *Satan*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2005, p. 9. Per l'influenza del Libro di Giobbe su alcuni dei nostri testi vd. G. Ravasi, *Il Libro di Giobbe*, Bologna, EDB, ed. digitale, 2015, p. 7: «Il *Faust* di Goethe, con il suo duplice prologo in cielo e in terra, altro non fa che seguire l'inizio del libro di Giobbe. Anche il misterioso mostro marino di Melville, Moby Dick, è interamente desunto, anzi quasi citato alla lettera, dal capitolo del libro di Giobbe in cui appare un mostro impressionante, il Leviatano».

⁵⁸ È il titolo di un celebre sermone pronunciato dal pastore Jonathan Edwards a Enfield, Massachusetts, nel luglio del 1741.

⁵⁹ E.W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, 1983, p. 46. [Non sono riuscita a reperire la traduzione italiana: Id., *Il mondo, il testo e il critico*, a cura di Marco Gatto, Transeuropa, 2014. It.: «nella genealogia dei testi, c'è un primo testo, un sacro prototipo, una scrittura, cui i lettori si avvicinano sempre attraverso il testo che hanno davanti, o come supplici o come iniziati tra i tanti, in un coro sacro che sostiene il testo patriarcale centrale»].

⁶⁰ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, cit., p. 34.

divinità, e filtrato attraverso la teologia medievale del diavolo e lo ricollochiamo in quella particolare compagine che è l'umanesimo nordeuropeo contemporaneo alla riforma luterana, il prodotto che otteniamo è Prometeo – divinità + diavolo + umanesimo + riforma luterana = Faust.

2.3.1 *Faust*

Che il personaggio di Faust sia tra i più fecondi della letteratura occidentale non è una novità; critici, pensatori, filosofi della cultura, delle religioni e della società, di orientamento diverso e a distanza di decenni tra loro, l'hanno indicato come summa stessa dell'uomo nuovo che nasce con l'umanesimo e i movimenti religiosi riformatori del XVI secolo. Ne chiameremo a soccorso alcuni nelle pagine che seguono.

Harold Fisch, ad esempio, sostiene che il mito di Faust sia una nuova versione del mito di Orfeo, del mito della discesa; esso è più che un archetipo letterario, diviene il mito dell'occidente nell'era moderna⁶¹, legato alla merce che tempo e spazio sono divenuti, ma, come vedremo in seguito, anche alla figura dell'intellettuale e poi artista demoniaco che raggiunge l'apoteosi nel personaggio di Adrian Leverkühn nel *Faust* di Mann.

Scrivo Watt a conferma delle considerazioni sugli sviluppi della figura del diavolo fatte nel paragrafo precedente: «The Faust myth arose when the development of Christian thought had polarized the human and the supernatural worlds into a conflict between good and evil, and had given the devil and his hierarchy unprecedented theological and psychological importance»⁶². Il personaggio di Faust è una figura spartiacque, per molti versi liminare. Innanzi tutto la sua storia è attestata, ovvero viene stampata, agli albori della Riforma protestante, secondariamente si situa a cavallo tra realtà storica e leggenda/folklore e infine resta inizialmente sospesa tra buffoneria e tragicità, ovvero è presa molto sul serio o sbeffeggiata dai suoi contemporanei, e a sua volta sembra poter comprendere sia la figura popolare del *trickster* che quella del (sedicente) colto e potente scienziato ante-litteram che perde il controllo della sua materia e della sua esistenza. Fino alla sclerotizzazione moralista che ne fa il *Volksbuch*⁶³ e successivamente al suo divenire eroe tragico in Marlowe, Faust

⁶¹ H. Fisch, *A remembered Future*, cit., p. 24; tr. it., cit., p. 42.

⁶² I. Watt, *Myths of modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, New York, CUP, 1997, p. 12; tr. it., Id., *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, trad. di Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, Roma, Donzelli, 2007, p. 11: «Il mito di Faust sorse quando lo sviluppo del pensiero cristiano aveva contrapposto il mondo umano e quello soprannaturale nel conflitto tra il bene e il male e aveva dato al diavolo e alla sua gerarchia un'importanza teologica e psicologica mai conosciute» [trad. da me parzialmente modificata].

⁶³ Con *Volksbuch* indichiamo la versione stampata da Spies della storia faustiana, risalente al 1587. Vedi sotto.

resta una figura ibrida: temuta, riverita, ricercata, ma anche derisa e insolente. «Bei den Transformationen der Umgänglichkeit sollte man nicht nur an Haltungen der Verehrung und Gunstbewerbung denken, sondern auch an solche der hinterhältigen List vom Typus der des Prometheus und weltweiter Trickster-Figuren»⁶⁴. Questa descrizione si addice bene anche al Faust storico e resta in controluce sia nel *Volksbuch* che nel *Faustus* marloviano, nonostante l'intento moraleggiante dell'uno e la decisa virata tragica del secondo. Quando storciamo la bocca dinanzi agli inserti comici e buffoneschi nel *Doctor Faustus*, perché disturbano l'atmosfera patetica dell'immane tragedia della hybris, dimentichiamo che l'aspetto comico è insito nell'origine della figura come lo era nel mito prometeico. Astuzia e malizia sono necessarie per conseguire i beni proibiti all'uomo⁶⁵. Solo quando la sfida di entrambi diverrà col Romanticismo una lotta contro il potere, per la libertà di azione, per il libero arbitrio, la 'maliziosa astuzia' lascerà il posto alla ribellione. Seguendo il ragionamento di Watt, la figura di Faust si presta perfettamente a incarnare «the fears of the anarchic and individualistic tendencies of the Renaissance and the Reformation; [...] the myth of Faust [became] a new form of a more ancient and punitive mythological pattern that made knowledge and immortality a threat to the divine power»⁶⁶. La tesi di Watt secondo cui «Marlowe's Faustus can reasonably stand as a prototype of one of the central, and rather unreal, assumptions of modern secular individualism. This individualism has retained some of the transcendental aspirations of both the Renaissance and the Reformation, but it cannot find or create a world in which they can be carried out; only magic can do that»⁶⁷, è applicabile anche a tutti gli altri *overreacher*, che si muovono in ambiti non realistici fino a consolidarsi come figure del filone gotico o fantastico. Lo sono in questo senso sia il Vecchio Marinaio che Ahab, sia Dorian Gray che il Grande Gatsby. Figure irreali, impossibili, marionettistiche; Bloom definisce gli eroi marloviani come «speaking cartoons» ed

⁶⁴ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 23; tr. it., cit., p. 40: «Riguardo alle trasformazioni della possibilità di avvicinare le potenze, non si dovrebbe pensare soltanto ad atteggiamenti di adorazione e di ricerca di favori, ma anche ad atteggiamenti di sfida, di estorsione di promesse, e perfino di maliziosa astuzia, del tipo di quella di Prometeo e di altre figure di *trickster*, diffuse in tutto il mondo».

⁶⁵ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 394; tr. it., cit., p. 435.

⁶⁶ I. Watt, *Myths of modern Individualism*, cit., p. 46; tr. it., cit., p. 41: «le paure suscitate dalle tendenze anarchiche e individualiste del Rinascimento e della Riforma. [...] il mito di Faust [diventa] una forma nuova per un modello mitologico punitivo assai più antico, quello che faceva della conoscenza e dell'immortalità una minaccia rivolta contro il potere divino».

⁶⁷ I. Watt, *Myths of modern Individualism*, cit., p. 40; tr. it., cit., p. 35 s.: «il Faustus di Marlowe può ragionevolmente essere considerato il prototipo di uno dei presupposti centrali e piuttosto irrealistici dell'individualismo laico moderno. Questo individualismo ha conservato alcune aspirazioni trascendentali del Rinascimento e della Riforma, ma non può trovare né creare un mondo in cui esse divengano realizzabili. Questo lo può soltanto la magia».

«eloquent cartoons who themselves were psychologically void»⁶⁸. Questa osservazione coglie bene le caratteristiche di un personaggio bidimensionale, roboante, senza *inner self*, *flat* direbbe Forster, che ritroveremo nei romanzi che fanno parte della selezione di questo studio. L'*overreacher* resta un tipo che non riesce a evolvere «from a Marlovian cartoon to a psychological portrait»⁶⁹.

Secondo l'ormai classica lettura che compie Harry Levin del Faust marloviano e della parabola esistenziale dell'autore stesso, «the prodigal scholar corrupted by worldliness [...] was not uniquely applicable to Marlowe [...], but could and did become an allegory for his century»⁷⁰ e ciò perché l'instaurazione dell'umanesimo e il suo rimettere al centro l'uomo e il potere del suo intelletto dava sì l'avvio a meravigliose avventure, ma conteneva in sé grandi pericoli: «although intellectual curiosity is now the activating force, it cannot [...] be detached from the secondary motives that entammel it, the will to power and the appetite for sensation»⁷¹. L'Umanesimo inglese, complicato e arricchito dall'anti-papismo e dal desiderio di autonomia e di purezza della Riforma protestante, aveva liberato, a iniziare dall'ambito accademico (quello di Faust), energie represses e scatenato una curiosità senza briglie e senza paura: «It is a question of flying too high, of falling from the loftiest height imaginable, of seeking illumination and finding more heat than light»⁷².

Vediamo dunque di tracciare brevemente le origini del personaggio faustiano. Tutto inizia di nuovo nella Germania fresca di riforma: è qui che la ormai consolidata figura del Maligno, del diavolo, va a incontrare un suo doppio, marcando l'inizio di un approfondimento psicologico meno da *morality play* del conflitto tra Bene e Male e delle pulsioni autodistruttive celate nel cuore umano. È nella storia di Faust che tale entità riceve per la prima volta un nome proprio: Mephistopheles (con la sua variante Mephistophilis) è infatti un neologismo. Un altro segno di individuazione, diremmo con Watt⁷³.

⁶⁸ H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, OUP, 1997², dalla *Preface*, rispettivamente p. xxxiv e p. xxxvii; [it.: «cartoni parlanti»; «eloquenti cartoni ma psicologicamente vuoti»; nella traduzione italiana, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, trad. di Mario Diacono, Milano, Abscondita, 2014, è assente la Prefazione].

⁶⁹ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., p. xxxviii; [it.: «da un cartone marloviano a un ritratto psicologico»].

⁷⁰ H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, cit., p. 129; [it.: «il prodigo studioso corrotto dalla mondanità [...] non era applicabile soltanto a Marlowe [...], ma poteva diventare, ed in effetti diventò, allegoria del suo secolo»].

⁷¹ H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, cit., p. 132 [it.: «sebbene la curiosità intellettuale sia ora la forza attivante, essa non può [...] essere separata dai motivi secondari che la intrappolano, la volontà di potenza e la brama di sensazioni»].

⁷² H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, cit., p. 135-6 [it.: «Si tratta di volare troppo in alto, di cadere dalla massima altezza, di cercare l'illuminazione e di trovare più calore che luce»].

⁷³ I. Watt, *Myths of modern Individualism*, cit., p. 24; tr. it., cit., p. 21.

Nel 1587 Johann Spies, un devoto luterano, decide di dare alle stampe una storia che circolava probabilmente da qualche decennio, la storia di tale Johannes Faust⁷⁴, mago e negromante, realmente attestato da varie fonti, vissuto tra il 1480 e il 1540. Ma la *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* non è una biografia. Il volume raccoglie materiale molto vario, una sintesi di opere letterarie, mito, leggenda, e fantasie popolari confluite in quello che chiameremo il *Volksbuch*, che Spies pubblica con intenti moraleggianti, come monito al credente, al lettore luterano; un monito che vale anche nei confronti della scienza, percepita come antagonista della teologia, tema che accompagnerà la figura dell'*overreacher* nei secoli, fino a dare vita, a partire da *Frankenstein*, allo *stock character* dello 'scienziato pazzo' ancora popolare in certa fantascienza (cfr. Cap. 1). La celebre definizione di Levin: «Marlowe's tragedy of the scientific libertine who gained control over nature while losing control of himself»⁷⁵ è applicabile a una intera genealogia di scienziati (e non solo) di cui Faust costituisce il prototipo.

Le aggiunte di Spies rispetto all'altro testo in nostro possesso, quello pubblicato nel 1892 da Gustav Milchsack in seguito al ritrovamento di un manoscritto (il *Faustbuch*) risalente al 1570-72⁷⁶, «sono improntate ad un carattere severamente moraleggiante e rivelano l'intenzione di offrire all'uomo di fede l'avvertimento edificante di quel che può accadere se presume di violare i segreti insondabili del sovrannaturale chiedendo l'aiuto del signore delle tenebre. Il [...] patto di sangue che consente di acquisire poteri magici lo conduce irrevocabilmente alla dannazione del corpo e dell'anima. La ragione e l'intelletto, la superbia e il libero arbitrio lo condannano ad una punizione senza fine»⁷⁷.

Questa figura tra cronaca e leggenda non poggia su un vuoto dell'immaginario, al contrario si nutre di tratti comuni sia alla cultura dotta che a quella popolare. In una cronaca del 1550 Faust vola a Praga su un cavallo alato (ricordando la figura mitologica di Bellerofonte), mentre Lutero nelle *Tischreden* (1535-42) lo definisce 'Schwarzkünstler',

⁷⁴ Vari sono i nomi e gli appellativi con cui il Faust storico appare nelle cronache e nei documenti, un personaggio dai molti volti, famigerato e con connotazioni negative, da un lato, celebre e ricercato anche dai potenti, dall'altro.

⁷⁵ H. Levin, *The Overreacher*, cit., p. 158 [it.: «La tragedia marloviana dello scienziato libertino che riesce a controllare la natura mentre perde il controllo di se stesso»].

⁷⁶ Per la ricostruzione delle origini letterarie del mito faustiano e per le informazioni sulla anonima traduzione inglese del 1592 mi sono avvalsa, tra l'altro, dello studio di M.E. D'Agostini, G. Silvani (a cura di), *'Faustbuch': Analisi comparata delle fonti inglesi e tedesche del Faust dal 'Volksbuch' a Marlowe*, Napoli, Pironti, 1978. È interessante notare che nella *Vorrede an den Leser* il *Faustbuch* cita Zoroastro tra gli altri cattivi maestri la cui dottrina va evitata. Zoroastro sarà il maestro che Nietzsche sceglierà per annunciare l'avvento del superuomo (oltreuomo) in *Also sprach Zarathustra*.

⁷⁷ M.E. D'Agostini, G. Silvani (a cura di), *Faustbuch*, cit., p. 17.

colui che si dedica alla magia nera, e ammonisce dallo stare distanti dal diavolo e seguire Dio. L'importanza di Lutero nell'equivalenza Faust = diavolo non potrà essere sottostimata; in realtà si deve proprio al monaco di Wittenberg e ai suoi discepoli la trasformazione della figura storica di Faust nella figura leggendaria del mito⁷⁸, né può essere casuale che essa sia stata codificata proprio durante la riforma religiosa. Watt sostiene che la storia di Faust sia «a narrative reflection of the curse which the Reformation laid on magic, on worldly pleasure, on aesthetic experience, on secular knowledge – in short, on many of the optimistic aspirations of the Renaissance»⁷⁹, una sorta di Controriforma luterana, verrebbe da dire. Con le parole di Nietzsche: «So zeugt [...] Luther's Reformation dafür, dass in seinem Jahrhundert alle Regungen der Freiheit des Geistes noch unsicher, zart, jugendlich waren; die Wissenschaft konnte noch nicht ihr Haupt erheben. Ja, die gesamte Renaissance erscheint wie ein erster Frühling, der fast wieder weggeschneit wird»⁸⁰. Una grande paura e una grande ansia traspaiono da tutta la vicenda della nascita del faustismo occidentale e dall'uso a fini edificanti che la Riforma luterana fa della figura di Faust:

Dagegen hebt sich nun die deutsche Reformation ab als ein energischer Protest zurückgebliebener Geister, welche die Weltanschauung des Mittelalters noch keineswegs satt hatten und die Zeichen seiner Auflösung, die außerordentliche Verflachung und Veräußerlichung des religiösen Lebens, anstatt mit Frohlocken, wie sich gebührt, mit tiefem Unmuth empfanden. Sie warfen mit ihrer nordischen Kraft und Halsstarrigkeit die Menschen wieder zurück, erzwangen die Gegenreformation, das heißt ein katholisches Christenthum der Nothwehr, mit den Gewaltthaten eines Belagerungszustandes und verzögerten um zwei bis drei Jahrhunderte ebenso das völlige Erwachen und Herrschen der Wissenschaften, als sie das völlige In-Eins-Verwachsen des antiken und des modernen Geistes vielleicht für immer unmöglich machten.⁸¹

⁷⁸ I. Watt, *Myths of modern Individualism*, cit., p. 15 ss.; tr. it., cit., p. 13 ss.

⁷⁹ I. Watt, *Myths of modern Individualism*, cit., p. 26; tr. it., cit., p. 23: «rispecchia esattamente, sul piano narrativo, la maledizione scagliata dalla Riforma sulla magia, sui piaceri mondani, sull'esperienza estetica, sulla cultura laica: in breve, su gran parte delle aspirazioni ottimistiche del Rinascimento».

⁸⁰ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, in Id., *Werke in 6 Bänden*, 2. Band, hrsg. von K. Schlechta, München-Wien, Hanser, 1980, §26 – *Die Reaktion als Freiheit*, p. 466; tr. it., Id., *Umano, troppo umano*, I, in Id., *Opere*, Vol. IV, Tomo II, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965, §26 – *La reazione come progresso*, p. 35: «Così [...] la Riforma di Lutero testimonia del fatto che nel suo secolo tutti i moti di libertà dello spirito erano ancora incerti, teneri e giovanili; la scienza non poteva ancora alzare la testa. L'intero Rinascimento stesso appare come una primavera precoce che viene di nuovo sepolta sotto la neve».

⁸¹ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, cit., §237 – *Renaissance und Reformation*, p. 593; tr. it., cit., §237 – *Rinascimento e Riforma*, p. 170: «la Riforma tedesca appare invece come un'energica protesta di spiriti arretrati, che non s'erano ancora affatto saziati della visione medievale del mondo e che avvertirono i sintomi del suo dissolversi, la straordinaria superficializzazione ed esteriorizzazione della vita religiosa, con profondo

Questo giudizio di Nietzsche sulla riforma tedesca dà il senso del conflitto tra spinte conservatrici e progressiste che occupava le coscienze di allora in tutto il Nordeuropa e descrive bene il terreno in cui nasce la figura di Faust, sebbene sia solo parzialmente estendibile alle conseguenze religiose e culturali dell'anglicanesimo e dei suoi sviluppi puritani, come avremo modo di osservare nel capitolo successivo.

Dunque, al momento in cui la storia di Faust va in stampa, la figura del diavolo come ingannatore e incarnazione del male è ormai consolidata nell'immaginario e nella cultura cristiana occidentale. Faust è spinto dalla sete di prevaricazione e di potenza, una sorta di viaggio attraverso la conoscenza di sé, in cui non è difficile riconoscere l'influenza umanistico-rinascimentale, che però Spies, nel decidere di divulgare la storia ad ampie fasce della popolazione, trasforma per lasciare spazio all'influenza luterana. Il *Volksbuch* conosce una fama immediata e viene tradotto rapidamente in basso tedesco, in francese, in olandese, ma è la traduzione inglese, il *Faustbook*, condotta da un anonimo P.F., a costituire lo spin-off per il nostro tema. Il traduttore resta a tutt'oggi ignoto, ma la sua non è una mera trascrizione del testo-fonte in inglese: il tono severamente moraleggiante viene alleggerito, mentre se ne conserva lo spirito violentemente anticattolico, vengono inseriti parallelismi con la contemporanea Inghilterra per rendere più comprensibile e interessante il testo per i lettori locali. È possibile affermare che rispetto al *Volksbuch*, il *Faustbook* inglese, nello smussare i giudizi sulla superbia e la tracotanza di Faust e nel sottolineare il desiderio di indagine e ricerca, anglicizzi il testo-fonte rivelando un'intera categoria dello spirito che costituisce la base culturale della figura dell'*overreacher*. L'intransigente luteranesimo viene mitigato in più punti, la differenza tra la categorica condanna di Faust nel testo tedesco e l'alleggerimento, se non del suo destino di morte e punizione, del tono e del giudizio sono attribuibili alle diverse caratteristiche delle due riforme protestanti. Infatti, la demonizzazione dello spirito di indagine dell'equazione scienza e magia, Faust e diavolo, è una paura molto luterana, mentre la peculiare sensibilità religiosa anglosassone, lungi dal provocare un ritardato sviluppo delle scienze, fa sì che scienza e religione riescano in una coabitazione altrove impossibile o pagata a caro prezzo. Ecco perché la figura dello scienziato letterario (da Faust a Frankenstein a Jekyll) si troverà qui perfettamente a casa

abbattimento, invece che con giubilo, come si sarebbe convenuto. Con la loro nordica forza e caparbia, essi respinsero gli uomini indietro, provocarono la Controriforma, vale a dire un cristianesimo cattolico da legittima difesa, con le violenze di uno stato d'assedio, e ritardarono di due o tre secoli il pieno risvegliarsi e dominare delle scienze, così come resero forse impossibile per sempre, l'armonioso concrescere a unità dello spirito antico e di quello moderno».

propria. È un fatto che, nonostante la leggenda di Faust fosse nota in tutta Europa attraverso le numerose traduzioni del *Volksbuch*, è solo in Inghilterra che il faustismo ha inizio.

Avviene dunque nella versione inglese e ancor più, come vedremo a breve, nel dramma marloviano una ben evidente operazione culturale di alleggerimento della condanna morale, e del ricorso alla magia, cui secondo la tradizione giudaico-cristiana era collegata la presenza del demonio⁸². Vi si conserva intatta la figura di Faust e del suo patto col diavolo, ma con una quasi impercettibile apertura verso la scienza moderna che da lì a pochi anni avrebbe preso il via in Inghilterra. Ciò non impedisce la condanna a morte del peccatore, ma la paura della conoscenza che trapela dai testi tedeschi, corroborati dagli scritti luterani, viene qui in qualche modo privata della pesantezza e del pregiudizio conservatore. È pur vero che il peccato attribuito a Faust - a tutti i Faust - è quello di voler conseguire il sapere autonomamente, senza l'aiuto di Dio o senza il soccorso della grazia. Questa individualizzazione dello studio e dell'acquisizione culturale collega Faust, da un lato, al peccato originale di Adamo ed Eva e dunque al mito della caduta, e dall'altro al peccato di superbia (*hybris*) di Prometeo e di altri eroi classici confluito poi nella figura di Satana. Non è casuale dunque che la figura di Faust sia stata individuata da critici e pensatori di matrici diversissime come prototipo dell'attivismo e dell'antitradizionalismo della modernità. Come esempio, tra tutti, si può citare la seguente osservazione:

Faust's discontent, we might say, is both his glory and his tragedy. Intertextually, we hear implications extending back to earlier versions of the Faust story, and beyond, much further beyond, to Genesis Chapter 3, to the banishment of Adam and Eve from Paradise for wanting to know, for eating of the fruit of the Tree of Knowledge. And this intertext serves to highlight the issue of modernity. In the individualist, secular, scientifically-minded world the old commandments no longer apply; what matters now is energy versus quiescence, activity versus sluggishness, drive versus inertia. Such

⁸² È opportuno ricordare qui che nel periodo umanistico-rinascimentale l'aspetto ricettivo della figura di Prometeo come colui che dona all'uomo le arti e le tecniche, tra cui l'astrologia, ha valore positivo in ambito colto, ma si associa alla condanna del paganesimo dal punto di vista strettamente dogmatico-cristiano, per cui tali arti divengono maledette e rendono l'uomo che pensa di dominarle uno schiavo del demonio. In una nota a commento della sua recente traduzione del *Doctor Faustus* di Thomas Mann, L. Crescenzi cita un testo che Mann aveva letto tra quelli presenti nella silloge faustiana, *Die Sage vom Faust*, composta nel 1847 da Johann Scheible (Leipzig, Kloster, pp. 263-347), ovvero *Christlich Bedenken und Erinnerung an Zauberei*, di Augustin Lercheimer von Steinfeld del 1585, dove si legge a p. 270 che il diavolo tenta con la magia «coloro che vengono chiamati malinconici (*Melancholicos*), ovvero coloro i quali hanno pensieri profondi e gravi; non provano piacere per il loro stato, i loro averi, il loro patrimonio e la loro condizione, e in ogni modo si sforzano di giungere a qualcosa di più alto e migliore», in Th. Mann, *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, cura e traduzione di Luca Crescenzi, Milano, Mondadori, 2016, p. 331, nota 20, enfasi mia. Vedremo come questi tratti siano sovrapponibili alla figura dell'*overreacher*, che è un solitario, sicuramente malinconico, non gode dei piaceri della vita e fa della sua esistenza una ascesa verso mete inattingibili.

values have nothing to do with right or wrong in any traditional theological or moral sense, but everything to do with the quest for existential intensity.⁸³

Sugli aspetti relativi alla costruzione dell'uomo nuovo torneremo nel capitolo successivo.

Riprendendo il confronto tra il Faust tedesco e la sua versione anglicizzata, va rilevata un'altra differenza generale: mentre nei testi tedeschi l'esercizio del *Freier Wille*, del libero arbitrio, viene messo in cattiva luce in adesione alla dottrina luterana, nei testi inglesi tale giudizio si attenua. «Il Faust rinascimentale, sfidando la divinità si pone orgogliosamente sul suo stesso piano, il Faust luterano, invece, nonostante la sua ribellione, pare quasi voglia mantenere un rigoroso rapporto di sudditanza verso Dio»⁸⁴. Tale trasformazione si completa con l'uso che Christopher Marlowe fa della materia nella sua *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*. Ma va ancora sottolineato che egli trova già nella traduzione inglese il «tentativo di nobilitare il personaggio di Faust rispetto alla tradizione popolare tedesca che egli approfondisce ulteriormente nel suo dramma: la fonte gli fu quindi molto utile non soltanto perché gli fornì il materiale per la composizione del *Doctor Faustus*, ma anche in quanto gli presentò il personaggio in una dimensione più complessa di quanto avrebbe potuto rivelargli [il testo tedesco] e in una luce non completamente negativa»⁸⁵. Similmente la materia tedesca «is the soil from which Marlowe derived a great play, which moves beyond the *Volksbuch's* judgmental simplicity and explores the genuine cognitive and psychological complexity of Faust as overreacher»⁸⁶. La nascita del Faust letterario, dunque, si deve - in termini di diretta filiazione - a una pubblicazione se non devozionale, senz'altro moraleggiante in ambito luterano, ma nella sua figura si vanno a condensare motivi greco-cristiani che attraversano la cultura occidentale, quali Prometeo, Icaro, il demonio. A questi vanno aggiunte tipologie antropologico-letterarie quali quelle del *trickster* e del mago appartenenti alla cultura popolare. Si tratta di una interessante fusione di tratti

⁸³ M. Swales, E. Swales, *Reading Goethe. A Critical Introduction to His Literary Work*, Rochester, NY, Camden House, 2002, p. 142 [it.: «Potremmo affermare che l'insoddisfazione di Faust è a un tempo la sua gloria e la sua tragedia. Dal punto di vista intertestuale avvertiamo implicazioni che risalgono a versioni antecedenti della storia di Faust e più indietro, molto più indietro, al Capitolo 3 della Genesi, alla cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso per aver voluto sapere, per aver mangiato il frutto dell'Albero della Conoscenza. E questi intertesti servono a sottolineare le istanze della modernità. Nel mondo individualista, secolare, orientato scientificamente non valgono più i vecchi comandamenti; ciò che conta ora è l'energia contro la quiete, l'attivismo contro l'indolenza, il movimento contro l'inerzia. Questi valori non hanno nulla a che fare con ciò che in senso teologico o morale tradizionalmente si intende con giusto e sbagliato, tutto ruota intorno alla ricerca dell'intensità esistenziale»]; vd. in particolare, il V Capitolo *Faust*, pp. 135-159.

⁸⁴ M.E. D'Agostini, G. Silvani (a cura di), *Faustbuch*, cit., p. 85.

⁸⁵ Ivi, nota 13, p. 31.

⁸⁶ M. Swales, E. Swales, *Reading Goethe*, cit., p. 136; [it.: «è il terreno da cui Marlowe ha derivato un grande dramma che va oltre la semplicità di giudizio del *Volksbuch* ed esplora l'autentica complessità cognitiva e psicologica del Faust come *overreacher*»].

colti e popolari che spiega l'enorme fortuna e la grande duttilità e adattabilità alle varie sensibilità nonché la fecondità interpretativa del mito faustiano.

Marlowe confeziona dunque una tragedia il cui protagonista è dilaniato dal conflitto tra la fedeltà ai dogmi religiosi - che implicava la repressione della sua *curiositas*, della sua *libido sciendi* - e l'umanistica affermazione di sé dell'uomo nuovo - l'uomo rinascimentale e borghese, che mercifica ogni cosa, persino l'anima, e non è in grado di conciliare sapere e fede. L'uomo della riforma protestante non esce da questo conflitto insanabile. Importanti temi quali l'edonismo rinascimentale, l'affermazione individualistica di sé e la possibilità di plasmare il proprio destino sono presenti nel *Doctor Faustus*, che possiamo a ben diritto definire un testo prototipico della figura dell'*overreacher*. Un altro elemento che tornerà utile alla nostra analisi è che nel dramma marloviano la dannazione di Faust è sovente messa in parallelo con quella di Lucifero, come nel *Paradise Lost* di Milton la caduta di Satana prefigura e provoca quella dell'Uomo, in un gioco di specchi e di doppi che troveremo in tutti gli *overreacher* del nostro viaggio letterario. Per sintetizzare: Marlowe trasforma Faust in eroe tragico conferendogli una certa grandezza grazie anche ai soliloqui che inserisce nel dramma⁸⁷. Ciò non gli impedisce di mandarlo all'Inferno, pur evocando pietà per il suo destino, perché la sua è divenuta la tragedia del genere umano alla ricerca di una nuova collocazione in rapporto al proprio creatore e al resto della creazione. Nel *Doctor Faustus*, infatti, la tensione non è più tra l'uomo e il suo Dio, visto che egli è causa del suo stesso male e non pensa che chiedere perdono sia un'opzione. Il diavolo è una sua evocazione ed è figura irridente e indifferente al suo destino, la sua solitudine è totale e rispecchia quella caratteristica tipica del protestantesimo per cui l'essere umano è sì al centro del suo stesso mondo, ma è solo nella lotta tra bene e male, prigioniero e indurito dal peccato senza poter ricorrere a una comunità di sostegno né terrena, né ultraterrena; è il momento in cui l'omocentrismo rinascimentale diviene quell'individualismo che caratterizzerà tutto il futuro sviluppo culturale occidentale. In più, il protestantesimo ha privato l'uomo della possibilità di pentirsi o di invocare santi e dunque l'*everyman* delle *moralities*, cui era consentito di fare ammenda e di essere infine salvato, diviene un individuo isolato che vive l'esperienza unica e tragica di voler trascendere i limiti umani assegnatigli da un dio lontanissimo⁸⁸.

⁸⁷ Sia la prima che l'ultima scena del *Faustus* marloviano non hanno riscontri nelle fonti.

⁸⁸ J.B. Russell, *Mephistopheles*, cit., p. 63; tr. it., cit., p. 43. A quel filone critico che attribuisce alla *Tragicall History* ancora i segni delle *moralities* medievali con la sua grossolana lotta tra il bene e il male, Levin oppone che qui l'eroe ha un nome, una provenienza sociale, un'istruzione universitaria e un mestiere. È collocabile nel tempo e nello spazio, il tempo e lo spazio di Lutero, vd. H. Levin, *The Overreacher*, cit., p. 133.

Una visione pessimistica è dunque contenuta nella genesi dell'uomo nuovo. È l'illusione del *free will* che porta alla nascita dell'*overreacher*. Diversamente dall'eroe tragico classico con *hybris* che è mosso dal fato, l'*overreacher* si illude di avere libertà di azione: la linea di demarcazione tra le figure mitologiche greche e quelle cristiane è che le prime sono il frutto di una concezione del fato che «assegna un margine ristretto all'intervento umano»⁸⁹, mentre a partire dalla tradizione giudaico-cristiana l'*overreacher* è responsabile (irresponsabile) delle proprie azioni e agisce consapevolmente, in piena libertà, anteponendo alla salvezza della sua anima altre priorità: il potere e l'acquisizione di nuove conoscenze che gli varranno l'ammirazione e lo stupore altrui⁹⁰. Nella sua ambizione di ricevere un riconoscimento esterno è anche un vanaglorioso e dimostra una insicurezza tutta interna alla sua psicologia nascente di individuo solo e bisognoso di legittimazione. A questo proposito vale la pena citare i versi seguenti:

<i>Faustus</i>	Whilst I am here on earth let me be cloyed With all things that delight the heart of man. My four and twenty years of liberty I'll spend in pleasure and in dalliance, That Faustus' name, whilst this bright frame doth stand, May be admired through the furthest land. ⁹¹
----------------	--

Anche il Satana di Milton, come vedremo meglio più avanti, presenta le caratteristiche della vanagloria, ad esempio quando nel Libro II si offre volontario per andare nell'Eden a tentare il Figlio di Dio, millantando generosità e nobiltà d'animo, quando in realtà vuole solo sottrarsi per qualche tempo ai tormenti dell'Inferno. Entrambe le figure somigliano al poeta di Bloom che lotta per individuarsi e distinguersi dai suoi predecessori, ma non può che ripeterne gli stessi percorsi⁹².

⁸⁹ R. Ceserani et al., *Dizionario*, cit., dalla voce *Dannazione*, pp. 571-573, qui p. 571

⁹⁰ Così nel *Doctor Faustus*, Act III, sc. iii, v. 119 i suoi amici e conoscenti «admired and wondered at his wit». La versione italiana citata di Nemi D'Agostino si limita a tradurre il verso con l'espressione «da sbalordirli», cfr. Ch. Marlowe, *Il dottor Faustus*, cit., p. 111. [Tr. it. mia: «erano ammirati e stupiti dal suo genio»]. Ai nostri fini non entrerà nella querelle tra la bontà del primo in quarto del 1604 (normalmente definito Testo A) e quello più lungo, più manipolato, ma da taluni studiosi ritenuto più autorevole delle volontà dell'autore, del 1616 (comunemente definito Testo B). Le citazioni sono tratte da Ch. Marlowe, *The Complete Plays*, Penguin, Harmondsworth, 1980, che si basa sul Testo B del 1616. Ogni deviazione da tale versione sarà segnalata.

⁹¹ Ch. Marlowe, *Doctor Faustus*, cit., Act III, sc. ii, ll. 59-64; tr. it., cit., p. 89: «Finché resto sulla terra, saziarmi di tutto ciò che può deliziare un uomo, i miei ventiquattr'anni di libertà voglio passarli a godere e a divertirmi. Sinché vivo voglio che il nome di Faust sia famoso anche nelle terre più lontane».

⁹² H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., pp. 6 ss.; tr. it., cit., pp. 14 ss.

Nella visione marloviana ed elisabettiana della vita *free-thinking* and *free will* appaiano ancora molto pericolosi, giacché permane un importante legame col cordone ombelicale del medioevo, della *morality*; tuttavia, Marlowe riesce a ribaltare il significato delle fonti tedesche ribadendo la libera scelta dell'uomo nel darsi al diavolo, come mostrano bene i seguenti versi:

Meph. For when we hear one rack the name of God,
Abjure the Scriptures and his Saviour Christ,
We fly in hope to get his glorious soul.
Nor will we come unless he use such means
Whereby he is in danger to be damned.⁹³

Lo stesso sembra essere per il diavolo che in Marlowe si reca da Faust di sua iniziativa, anziché su iniziativa di Lucifero come nei testi tedeschi,

Meph. No, I came now hither of my own accord.⁹⁴

Del coro iniziale che paragona Faust a Icaro abbiamo già detto sopra, sottolineando l'immagine della ricerca del proibito e della caduta, qui enucleiamo un altro elemento, quello dell'eccesso, che rientra nel campo semantico dell'*overreacher*: «swollen with cunning, of a self-conceit, / His waxen wings did mount above his reach [...] glutted now with learning's golden gifts»⁹⁵. Si veda qui il riferimento al peccato capitale di *gluttony*, che nel verbo richiama una doppia valenza, quella dell'ingordigia, della voracità, ma anche quella dell'insaziabile esaltazione.

Dopo aver archiviato con sentimento di sufficienza lo studio del diritto, della filosofia e della teologia, perché nulla soddisfa la sua *libido sciendi*, Faustus si convince che la magia nera (necromanzia) è l'arte che più gli si addice ed evoca gli spiriti del male affinché soddisfino tutti i suoi desideri.

Faustus There is no chief but only Belzebub,
To whom Faustus doth dedicate himself.
This word 'damnation' terrifies not me,

⁹³ Ch. Marlowe, *Doctor Faustus*, cit., Act I, sc. iii, ll. 47-51; tr. it., cit., p. 49: «quando sentiamo qualcuno che strazia il nome di Dio e abiura le scritture e Cristo suo redentore, corriamo per averne l'anima gloriosa. E non ci muoviamo se non usa mezzi che lo espongono al rischio di essere dannato».

⁹⁴ Ivi, Act I, sc. iii, l. 44; tr. it., cit., p. 49: «No, sono qui per mia volontà».

⁹⁵ Ivi, *Chorus*, ll. 20-21 e 24; tr. it., cit., p. 33: «gonfiato di bravura e arroganza, troppo in alto lo spingono le sue ali di cera [...] sazio dei doni solari della sapienza».

For I confound hell in Elysium.⁹⁶

Questo passo prefigura il famoso monologo del Satana miltoniano nel Libro I di *Paradise Lost*.

Un'altra caratteristica del personaggio marloviano comune a tutti gli *overreacher* che incontreremo è un senso di irrequietezza senza esito e senza destinazione. Egli è incapace di fermarsi in un luogo, di trovare pace. Un falso movimento che dà l'illusione - ma solo l'illusione - di percorrere spazi di progresso; in realtà si tratta di una circolarità senza fine, come il vortice che inghiotte Achab e la sua nave in *Moby Dick*:

Chorus : Not long he stayed within his quiet house,
To rest his bones after his weary toil,
But new exploits do hale him out again.⁹⁷

Della condanna di Faustus abbiamo detto; tuttavia nel coro finale trapela la simpatia dell'autore per il suo personaggio, di cui riconosce l'ingegno, e nei confronti della sua tragica parabola di cui sembra rammaricarsi:

Chorus: Cut is the branch that might have grown full straight,
And burned is Apollo's laurel bough.
That sometime grew within this learned man.⁹⁸

Concludiamo questa sintesi sulle origini del personaggio di Faust ancora una volta con le parole di Blumenberg: «Nichts hat ästhetisch und zeitkritisch so gereizt, wie die Kraftprobe an dem neuzeitlichen Mythologem des Doktor Faust. [...] Diese Figur [war] zur Unerschöpflichkeit disponiert, [...] sie [ist] es [aber geworden] durch ihre Affinität zum Bewußtsein der Epoche. Nur an ihr können sich neue Formen einer Selbstkonzeption, wenn es sie je schon gegeben hat oder noch geben sollte, durch Bewährung darstellen»⁹⁹.

⁹⁶ Ivi, Act I, sc. iii, ll. 56-59; tr. it., cit., p. 49: «non c'è altro dio fuori di Belzebub, a lui dedico me stesso. Quella parola dannata non mi fa paura, non distinguo l'inferno dall'eliso».

⁹⁷ Ivi, Act III, sc. i, ll. 15-17; tr. it., cit., p. 85: «Ma egli non resta a lungo nella pace della casa a riposare le ossa dopo tante fatiche. Nuove imprese lo spingono ad uscire».

⁹⁸ Ivi, Act V, sc. iii, ll. 20-22; tr. it., cit., p. 171: «Spezzato è il ramo che poteva crescer dritto, bruciata la corona di Apollo che crebbe in questo sapiente».

⁹⁹ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., pp. 305-306; tr. it., cit., p. 342: «Nulla ha esercitato un'attrattiva così forte, sul terreno dell'estetica o della critica del proprio tempo, come la prova di forza tentata sul mitologema moderno di Faust. [...] Questa figura era predisposta ad essere inesauribile, ma [...] lo è diventata grazie alla sua affinità con la coscienza dell'epoca. Nuove forme di una concezione di sé, se già ci sono state oppure dovessero ancora sussistere, possono rendersi visibili solo mettendosi alla prova su questa figura».

2.3.2 Il Satana miltoniano

Le affinità tra l'ambizioso e smisurato eroe di Marlowe e il suo erede miltoniano, il Satana del *Paradise Lost*, malato di superbia, sono note. Entrambe le figure mirano a sfidare o eguagliare il potere del divino. Sia il *Doctor Faustus* di Marlowe che il *Paradise Lost* di Milton sono dei compendi di saggezza popolare, in quanto raccolgono l'eredità di una tradizione di narrazioni già esistente in Europa: il patto col diavolo e la figura del demonio invidioso e ribelle, nonché ingannatore e tentatore. Come abbiamo già visto nel paragrafo precedente, si tratta di visioni che attingono più alla superstizione che alla lettera delle Scritture, ciò non toglie che fossero assai conosciute. Ma i nostri due testi sono anche profondamente innovativi: entrambi riescono a fondere credenze e tradizioni popolari col sostrato classico e con l'esigenza di proporre una visione nuova del rapporto con la divinità.

I riferimenti a figure mitologiche sia nel *Doctor Faustus* che nel poema di Milton sono innumerevoli; ci soffermeremo solo su quelle che abbiamo individuato come possibili archetipi dell'*overreacher*. Già nell'evocazione delle Muse, Milton si pone come un anti-Icaro, perché a differenza del personaggio tramandato, il suo volo non è destinato al fallimento; il poeta inoltre ci avverte senza mezzi termini che la sua impresa non conosce precedenti, è un progetto molto ambizioso:

[...] I thence
Invoke thy aid to my adventrous Song,
That with no middle flight intends to soar
Above th' Aonian Mount, while it pursues
Things unattempted yet in Prose or Rhime.

ovvero di «justifie the wayes of God to men»¹⁰⁰.

Se il Faustus marloviano ha tratti prometeici, ma anche diabolici, il suo Mefistofele, beffardo, irriverente, ma anche malinconico, precede e prefigura il Satana del *Paradise Lost*, in quella che comincia a intravedersi come una catena o una genealogia di testi che, o per diretta discendenza e affinità, o per l'*anxiety of influence* di Bloom, derivano l'uno dall'altro.

¹⁰⁰ J. Milton, *Paradise Lost*, Oxford World's Classics edition, ed. by Stephen Orgel and Jonathan Goldberg, with an introduction by Philip Pullman, Oxford, OUP, 2005, Book I, ll. 12-16; 26; tr. it., Id., *Paradiso Perduto*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, A. Mondadori, 1984, p. 7: «da questi luoghi / offri, ti prego, aiuto al canto avventuroso / che in alto volo aspira a sollevarsi / sul Monte Aonio, e si propone cose / mai tentate in passato in prosa o in rima»; «la giustezza delle vie divine rivelare agli uomini».

La parabola discendente di Satana descritta nel Libro I, infatti, è quella di tutti gli *overreacher*:

Th' infernal Serpent; he it was, whose guile
Stird up with Envy and Revenge, deceiv'd
The Mother of Mankind, what time his Pride
Had cast him out from Heav'n, with all his Host
Of Rebel Angels, by whose aid aspiring
To set himself in Glory above his Peers,
He trusted to have equal'd the most High,
If he oppos'd; and with ambitious aim
Against the Throne and Monarchy of God
Rais'd impious War in Heav'n and Battel proud
With vain attempt.¹⁰¹

In questo breve passo compaiono tutti i temi sin qui menzionati: *Envy*, *Deception*, *Pride*, *Rebellion*, *Ambition*, *Impiety*, *Vanity*. Ricordiamo qui, inoltre, i versi che il Prometeo eschileo rivolge a Hermes, inviato da Zeus col compito di persuaderlo all'umiltà e in cui emerge tutta l'arroganza e il disprezzo che nutre nei confronti dei nuovi dei: «Sappi bene che non scambierei mai la mia sventura / per la tua servitù! / Meglio esser schiavo di questa rupe, che messaggero di fiducia del padre Zeus! / Con i tracotanti, occorre tracotanza»¹⁰²; come non sentirne l'eco nei celebri versi pronunciati da Satana nel Libro I di *Paradise Lost*: «To reign is worth ambition though in hell:/ Better to reign in hell, than serve in heaven»¹⁰³. Quale che sia l'orientamento critico nell'interpretare la ribellione di Satana al suo creatore (visione religiosa: Satana è un folle ad andare contro il suo creatore; visione umanistica: è l'uomo a decidere se la divinità erra o no), questi celebri versi ricalcano il loro archetipo Prometeo quasi alla lettera.

Sopra abbiamo osservato che la Genesi non identifica il serpente tentatore di Eva col demonio, ma la cultura anglosassone successiva al *Paradise Lost* è dominata dalla visione

¹⁰¹ Ivi, Book I, ll. 34-44; tr. it., cit., p. 9: «Il Serpente infernale; fu lui che con malizia, accecato da invidia e vendetta, trasse in inganno la madre di tutti gli uomini, al tempo che il suo orgoglio l'aveva esiliato dal cielo con tutte le sue schiere di angeli ribelli, con il cui aiuto aspirava a levarsi più in alto della Gloria dei suoi pari, convinto di poter uguagliare l'Altissimo, se gli si fosse opposto; e in ambizioso disegno un'empia guerra mosse nei cieli contro il seggio ed il regno di Dio. Ma la lotta orgogliosa fu inutile».

¹⁰² Eschilo, *Prometeo Incatenato*, in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le Tragedie*, a cura di Angelo Tonelli, Milano, Bompiani, 2013, vv. 966-968.

¹⁰³ J. Milton, *Paradise Lost*, cit., I, ll. 262-263, tr. it., cit., p. 19: «regnare è una degna ambizione, anche sopra l'inferno: meglio regnare all'inferno che servire in cielo».

miltoniana che diviene non tanto una rivisitazione accresciuta del racconto biblico, quanto un fecondo mito a se stante. L'imponente figura del Satana dei primi libri del *Paradise Lost* viene descritta attraverso dei paragoni per noi interessanti: prima con i Titani che avevano lottato contro gli dei olimpici e poi con il grande mostro marino, il Leviatano, da un lato proseguendo e dall'altro inaugurando una tradizione di richiami a figure mitiche che ritroveremo nella letteratura dell'*overreacher*:

[...] in bulk as huge
As whom the Fables name of monstrous size,
Titanian, or Earth-born, that warr'd on Jove.¹⁰⁴

[...] or that Sea-beast
Leviathan, which God of all his works
Created hugest that swim th' Ocean stream.¹⁰⁵

Nei versi che seguono, il viaggio di Satana per esplorare il mondo delle nuove creature di Dio viene paragonato a quello dell'altro *overreacher* della classicità, Ulisse, con la stessa dose di ammirazione per il suo coraggio e la sua audacia:

[...] harder beset
And more endangered, than when Argo passed
Through Bosphorus betwixt the jostling rocks:
Or when Ulysses on the larboard shunned
Charybdis, and by the other whirlpool steered
So he with difficulty and labour hard
Moved on, with difficulty and labour he.¹⁰⁶

Allo stesso modo il tono malinconico del Satana del Libro I, vv. 242- 255, nonostante la tracotanza e il tentativo di convincersi che con il Paradiso non tutto è perduto, è molto simile

¹⁰⁴ Ivi, Book I, ll. 196-198; tr. it., cit., p. 17: «solido e imponente come quelli / citati dalle favole per tali mostruose dimensioni, Titani, / o Figli della Terra, che osarono scagliarsi contro Giove».

¹⁰⁵ Ivi, Book I, ll. 200-202; tr. it., cit., p. 17: «o il Leviatano, la bestia marina / che fra tutte le opere di Dio create per nuotare / nella corrente d'oceano fu certo la più immensa».

¹⁰⁶ Ivi, Book II; ll. 1016-22; tr. it., cit., p. 103: «un assedio più aspro e più rischioso / di quello subito da Argo attraversando il Bosforo / fra scogli minacciosi, o di quello che Ulisse riuscì a evitare / schivando Cariddi da un fianco e rasentando il gorgo. / Così con dura fatica e con difficoltà, con molta / difficoltà e fatica si muoveva»

ai vv. 69-82 dell'Atto I, Sc. III, del *Doctor Faustus* pronunciati da Mefistofele quando racconta della sua caduta; confrontiamo i potenti versi del monologo di Satana:

'Is this the region, this the soil, the clime,'
Said then the lost Archangel, 'this the seat
That we must change for Heaven?--this mournful gloom
For that celestial light? Be it so, since he
Who now is sovereign can dispose and bid
What shall be right: farthest from him is best
Whom reason hath equalled, force hath made supreme
Above his equals. Farewell, happy fields,
Where joy for ever dwells! Hail, horrors! hail,
Infernal world! and thou, profoundest Hell,
Receive thy new possessor--one who brings
A mind not to be changed by place or time.
The mind is its own place, and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven'.¹⁰⁷

con le parole del Mefistofele marloviano:

Faustus And what are you that live with Lucifer?

Mephist. Unhappy spirits that fell with Lucifer,
Conspir'd against our God with Lucifer,
And are for ever damn'd with Lucifer.

Faustus Where are you damn'd?

Mephist. In hell.

Faustus How comes it, then, that thou art out of hell?

¹⁰⁷ Ivi, Book I, ll. 242- 255; tr. it., cit., p. 19: «'E' questa la regione, è questo il suolo e il clima', / disse allora l'Arcangelo perduto, 'è questa sede che / abbiamo guadagnato contro il cielo, questo dolente buio / contro la luce celestiale? Ebbene, sia pure così / se ora colui che è sovrano può dire e decidere / che cosa sia giusto: e più lontani siamo / da lui e meglio è, da lui che ci uguaglia per ragione / e che la forza ha ormai reso supremo / sopra i suoi uguali. Addio, campi felici, / dove la gioia regna eternamente! E a voi salute, orrori, / mondo infernale; e tu, Profondissimo inferno, ricevi / il nuovo possidente: uno che tempi o luoghi / mai potranno mutare la sua mente. La mente è il proprio luogo, / e può in sé fare un cielo dell'inferno, un inferno del cielo'».

Mephist.

Why, this is hell, nor am I out of it:
Think'st thou that I, that saw the face of God,
And tasted the eternal joys of heaven,
Am not tormented with ten thousand hells,
In being depriv'd of everlasting bliss?
O, Faustus, leave these frivolous demands,
Which strike a terror to my fainting soul!¹⁰⁸

In entrambe le opere intravediamo un demonio umanizzato e dolente e assistiamo già qui a quel gioco di specchi e di rispecchiamenti in cui è difficile cogliere una linea di demarcazione tra umano e non umano o superumano.

Satana è ancora il protagonista del Libro III (sebbene condivida la supremazia col Figlio di Dio) e dell'inizio del IV Libro, in cui la sua figura e la sua vicenda sono tratteggiate con empatia. È proprio il discorso dal monte Nifate che ci rivela il Satana più intimista, come testimoniano i seguenti versi:

O Sun, to tell thee how I hate thy beams
That bring to my remembrance from what state I fell,
how glorious once above thy Spheare;
Till Pride and worse Ambition threw me down.
Warring in Heav'n against Heav'ns matchless King:
Ah wherefore! he deservd no such return
From me, whom he created what I was
In that bright eminence, and with his good
Upbraided none; nor was his service hard.¹⁰⁹

Satana è ossessivamente consapevole che il suo peccato è l'ambizione:

¹⁰⁸ Ch. Marlowe, *Doctor Faustus*, cit., Act I, sc. iii, ll. 69-82; tr. it., cit., p. 51: «*Faust*: E voi chi siete, soci di Lucifero? / *Mefist.*: Infelici caduti con Lucifero, / ribelli a Dio con Lucifero / e dannati per sempre con Lucifero. / *Faust*: Dannati dove? *Mefist.*: All'inferno. / *Faust*: E come mai ne sei fuori? / *Mefist.*: Ma qui è l'inferno, non ne sono fuori. / Ho visto il volto del Signore / e so cos'è il cielo. E tu credi / che non mi tormentino diecimila inferni / vedendomi tolta quell'estasi? Ah, Faust / non farmi queste domande meschine / che subito mi angosciano e mi atterriscono!».

¹⁰⁹ J. Milton, *Paradise Lost*, cit., Book IV, ll. 37-45; tr. it., cit., p. 153: «per dirti, oh sole, quale sia il mio odio / verso i tuoi raggi, che ora mi rinnovano il ricordo / di qual era lo stato da cui caddi, glorioso / oltre quella tua sfera una volta, finché la peggiore / delle ambizioni e l'orgoglio mi spinsero / a guerreggiare in cielo contro il Re del cielo, / che è senza rivali. E perché mai? Da me / non meritava un contraccambio simile, lui / che mi aveva creato qual ero, tenuto in luminosa eminenza, lui che a nessuno mai / rinfacciava i suoi doni, e il suo servizio lieve».

Satana ha ricevuto da Dio, come tutte le altre creature, il beneficio del *free will*, come appare chiaramente in questi versi che Dio pronuncia nel Libro III:

Il Satana di Milton è il suo stesso tentatore, la spinta è identica a quella di Faustus e dei successivi *overreacher*. Sia Faustus che Satana ammettono alla fine le proprie responsabilità nella loro rovina con parole fortemente affini. Così in Marlowe:

E così in Milton:

¹¹⁰ Ivi, Book IV, ll. 58-63; tr. it., cit., p. 152 s.: «Oh, se con quel possente / decreto egli mi avesse ordinato quale angelo / di qualche rango inferiore, ecco sarei rimasto / perennemente felice, nessuna irrefrenabile speranza / avrebbe risvegliato l'ambizione. Eppure, perché no? / Altre Potenze ed altrettanto grandi avrebbero potuto aspirare a una simile altezza, e me per quanto infimo / trarre alla loro impresa».

¹³¹ Ivi, Book III, ll. 124-130; tr. it., cit., p. 115: «li ormai liberi, e liberi dovranno rimanere, / finché non si rendano schiavi da soli: altrimenti / dovrei mutare la loro natura, dovrei revocare / quell'alto decreto immutabile e eterno col quale / la loro libertà venne ordinata; mentre è da soli / che ordinarono la propria caduta. / La prima specie cadde per propria intenzione, tentati e depravati da se stessi».

Chose freely what it now so justly rues.¹¹²

Un linguaggio che ritroveremo quasi letteralmente nelle parole di Victor Frankenstein alla sua creatura: «Cursed be the day, abhorred devil, in which you first saw light! Cursed (although I curse myself) be the hands that formed you!»¹¹³.

I versi che seguono possiedono una forte eco faustiana, allorché Satana si chiede se può ancora salvarsi, al prezzo della sottomissione al volere divino:

Me miserable! which way shall I flie
Infinite wrauth, and infinite despaire?
Which way I flie is Hell; my self am Hell;
And in the lowest deep a lower deep
Still threatening to devour me opens wide,
To which the Hell I suffer seems a Heav'n.
[...] is there no place
Left for Repentance, none for Pardon left?
None left but by submission; and that word
Disdain forbids me, and my dread of shame
Among the spirits beneath, whom I seduc'd
With other promises and other vaunts
Then to submit, boasting I could subdue
Th' Omnipotent [...].¹¹⁴

Vale la pena confrontarli con un passaggio molto affine tratto dal *Doctor Faustus*:

¹¹² *Doctor Faustus*, Act V, sc. ii, ll. 190-191; tr. it., cit., p. 169: «Maledetti i genitori che mi fecero! / No, Faust, maledici te stesso». *Paradise Lost*, Book IV, ll. 69 ss.; tr. it., cit., p. 155: «E quindi maledetto quel suo amore, se l'amore o l'odio essendo ormai per me la stessa cosa mi procura solo un eterno dolore. Ma no, maledetto piuttosto tu che liberamente scegliesti la tua volontà contro la sua volontà, e così giustamente ti rammarichi».

¹¹³ M. Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, 2nd Norton Critical Edition, ed. by J. Paul Hunter, New York, London, 2012², p. 69; tr. it., Id., *Frankenstein, o Il moderno Prometeo* traduzione e cura di Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2013², p. 165: «Sia maledetto il giorno, spregevole demonio, in cui per la prima volta vedesti la luce! E maledette siano le mani che ti formarono, anche se ciò significa maledire me stesso!».

¹¹⁴ J. Milton, *Paradise Lost*, cit., IV, ll. 73-86; tr. it., cit., p. 155: «Me miserevole! Per quale varco potrò mai fuggire / l'ira infinita, e l'infinita disperazione? / Perché dovunque fugga è sempre inferno: sono io l'inferno; / e nell'abisso più fondo un altro abisso / ancora più profondo si spalanca, e minaccia / di divorarmi, e a confronto l'inferno che subisco mi sembra di essere un cielo. [...] non è rimasto alcun luogo per il pentimento, nessuno / dove ottenere il perdono? Soltanto / se io mi sottometto; e tuttavia questa parola vieta / lo sdegno e una paura di vergogna fra tutti quegli Spiriti / che con altre promesse ed altre vanterie / io tentai di sedurre, e non di sottomettere, giurando / di sottomettere invece l'Altissimo».

Faustus

My heart is hardened; I cannot repent.
Scarce can I name salvation, faith, or heaven,
But fearful echoes thunders in mine ears
'Faustus, thou art damned'. Then swords and knives,
poison, guns, halters and envenomed steel
Are laid before me to dispatch my self,
And long ere this I should have done the deed,
Had not sweet pleasure conquered deep despair. [...]
Why should I die then, or basely despair?
I am resolved; Faustus shall not repent.¹¹⁵

Entrambi i passi costituiscono la base per il paragone che il mostro creato da Victor istituisce tra sé e Satana in *Frankenstein*: «I wandered like an evil spirit, for I had committed deeds of mischief beyond description horrible [...] I was seized by remorse and the sense of guilt, which hurried me away to a hell of intense tortures such as no language can describe»¹¹⁶.

A partire dal Libro IV dell'epica miltoniana assistiamo al *turning point* in cui la figura di Satana perde i connotati eroici, si deumanizza cominciando a disgregarsi. Come già il Faust di Milton, il *Paradise Lost* presenta un *overreacher* inizialmente animato da uno spirito alto, seppur peccaminoso, che si degrada nel corso della narrazione, a simboleggiare che chi si abbandona al male non può che degenerare. Rivedremo questo motivo in molte delle nostre figure, laddove la disintegrazione fisica (talvolta col ricorso al motivo della malattia) va di pari passo con quella morale. Come il Satana diviene sempre più grottesco e vile, così accadrà per le altre figure dell'*overreacher*: è il caso del già citato Victor Frankenstein e della sua creatura, di Mr. Hyde, doppio di Jekyll, del ritratto in *Dorian Gray*, ma anche di Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* di Mann, per menzionare i casi più noti. Dal Libro V Milton abbandona definitivamente le sue simpatie per Satana, che è ormai preda dell'invidia e scompare dalla scena. Quando esso riappare nell'Eden per tentare Eva nel Libro IX, ha ormai la forma di un serpente, non è più la figura gigante, eroica dei primi libri; è solo un malvagio che crede nelle sue stesse bugie. Satana non vola più, striscia. «During

¹¹⁵ Ch. Marlowe, *Doctor Faustus*, Act II, sc. i, ll.18-25, 31-32; tr. it., cit., p. 71: «Il mio cuore è indurito, non so pentirmi. / Appena dico salvezza, fede, cielo / sento qui echi terribili: / Faust sei dannato! E spade, coltelli, cappi / pistole, veleni, lame avvelenate / m'appaiono per spingermi ad ammazzarmi. / E già da tempo mi sarei tolto di mezzo, / ma una sola gioia ha vinto la disperazione [...] Perché morire allora o disperare come un vile? / Ho deciso, Faust non si pentirà».

¹¹⁶ M. Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, cit., p. 61; tr. it., cit., p. 52: «vagavo come uno spirito malvagio, perché avevo commesso azioni riprovevoli, di indescrivibile orrore [...] ero preso dal rimorso e dal senso di colpa, che mi precipitavano in un inferno di torture così intense che nessuna lingua può esprimere».

the course of the poem Satan's motives deteriorate from pride to envy to revenge»¹¹⁷. Ma pur declassato a essere invidioso, pieno di rabbia e assetato di vendetta, Satana rimane una figura solitaria; infatti, nonostante la iniziale presenza e coinvolgimento degli altri angeli ribelli, egli sceglie la solitudine, un atteggiamento comune a tutti gli *overreacher* che, come vedremo sono incapaci di intrecciare relazioni affettive o sono costretti a isolarsi per i loro inconfessabili segreti.

[...] from them I go
This uncouth errand sole, and one for all
Myself expose, with lonely steps to tread
Th' unfounded deep [...].¹¹⁸

Come abbiamo accennato sopra a proposito di Faustus¹¹⁹ anche il Satana miltoniano è una figura che esprime «una colossale inquietudine»¹²⁰, un personaggio infelicissimo che sfoga la sua rabbia invidiosa distruggendo¹²¹.

La storia dell'interpretazione del Satana miltoniano come figura eroica, espressione del desiderio degli uomini represso dalle costrizioni morali della religione, o come figura assurda, grottesca che tende quindi giustamente a ridursi man mano che l'azione si sviluppa, ovvero il partito dei satanisti e quello degli anti satanisti, costituisce un capitolo a sé della storia letteraria. Ci riguarda nella misura in cui tra i satanisti ritroviamo importanti figure del Romanticismo inglese che attribuirono al personaggio del *Paradise Lost* un carattere tipicamente prometeico nella sua lotta contro un dio ingiusto. Celebre è il giudizio di William Blake che vale la pena di citare: «The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it»¹²². Altrettanto celebre è la frase di P.B. Shelley nella

¹¹⁷ J.B. Russell, *Mephistopheles*, cit., p. 103; tr. it., cit., p. 83: «Nel corso del poema le motivazioni di Satana vanno degenerando dall'orgoglio, all'invidia, alla vendetta».

¹¹⁸ J. Milton, *Paradise Lost*, cit., Book II, ll. 826-829; tr. it., cit., p. 93: «Vengo da solo a questa impresa tanto inusitata, / ed espongo soltanto me stesso, uno per tutti, / a perlustrare con passi solitari l'abisso senza fondo». Su questa importante caratteristica dell'*overreacher* tornerò nel Cap. 3.

¹¹⁹ Cfr. p. 63.

¹²⁰ R. Ceserani et al, *Dizionario dei temi letterari*, cit., dalla voce *Diavolo*, pp. 620-629, qui p. 624.

¹²¹ J. Milton, *Paradise Lost*, cit., Book IX, ll. 129-130: «For onely in destroying I finde ease / to my relentless thoughts»; tr. it., cit., p. 387: «Poiché trovo conforto / agli incalzanti pensieri soltanto distruggendo».

¹²² W. Blake, *The Marriage of Heaven and Hell, The Voice of the Devil / Il Matrimonio del Paradiso e dell'Inferno, La Voce del Diavolo*, a cura di Maurizio Costantino, Trieste, Asterios, 2013, testo a fronte, p. 18; tr. it., p. 19: «la ragione per cui Milton scrisse sugli angeli e su Dio mentre era ai ferri, e libero quando scrisse dei Demoni e dell'Inferno, è che era un vero Poeta e, senza saperlo, dalla parte del Diavolo».

Defence of Poetry (1821), secondo cui Satana era «a moral being [...] far superior to his God»¹²³.

Al netto di certo innamoramento romantico per Prometeo e Satana¹²⁴, non possiamo ignorare la reale ambivalenza della figura miltoniana, che è a un tempo il grande esponente di una smisurata ambizione e di altre passioni malvagie, ma anche un eroe potente, audace, gigante, energico e che incute timore, almeno fino alla sua degenerazione fisica a partire dal Libro IV. Il Satana miltoniano anticipa tutti gli altri *overreacher* per una «obsession with self and a wilful ignorance of the reality of other creatures and of the cosmos as a whole»¹²⁵; è un altro prototipo della figura dell'*overreacher*, decisamente più eroico rispetto a Faust, è il Male stesso, l'antagonista di se stesso, figura rappresentativa del conflitto interiore tra bene e male e della loro mancata integrazione. Su questo aspetto a partire dal '900 le teorie critiche

¹²³ Citazione completa da P.B. Shelley, *Defence of Poetry*, ed. by Mrs. Mary Shelley, reprinted from the edition of MDCCCXLV, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1904, disponibile online all'indirizzo <https://catalog.hathitrust.org/Record/001185516> (ultimo accesso 22 agosto 2018), pp. 62-63: «Nothing can exceed the grandeur and the energy of the character of the Devil as expressed in *Paradise Lost* [...] Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent, in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts most horrible revenge upon his enemy»; tr. it., Id., *Difesa della Poesia*, trad. di Rosario Portale, Roma, Ediclas, 1986, p. 61: «Nulla può superare l'energia e lo splendore del carattere di Satana quale si trova espresso nel *Paradiso Perduto* [...] Il demonio di Milton, come essere morale, è tanto superiore al suo Dio, quanto chi persevera in un qualche disegno, che ha concepito nobilissimo malgrado l'avversità e la tortura, è superiore a chi, nella fredda sicurezza dell'immancabile trionfo, si prende sul suo nemico la più atroce vendetta». Non tutti i romantici erano del parere che il Satana miltoniano fosse un eroe della libertà contro la tirannide. Sia Coleridge che Southey che Wordsworth lo paragonarono a Napoleone e al suo egoismo ed egocentrismo. Vd. per un'analisi Michael Williams, 'More Impious Than Milton's Satan?': *Satan, The Romantics and Byron*, «English Studies in Africa», 49/2, 2006, pp. 109-122. Cfr. inoltre le osservazioni di J.B. Russell in *Mephistopheles*, cit., p. 175 s.: «The Romantic Satan was not always positive; he could also be evil, symbolizing isolation, unhappiness, hardness of heart, lack of love, insensitivity, ugliness, and sarcasm. The growth of medievalism helped to restore some of the medieval sense of the evil Devil, whom the Romantics saw as impeding the progress of the human spirit and as the representation of destructive forces within the soul. There, was, then, no one Romantic Satan or even two, but virtually as many Satan as there were Romantics»; tr. it., cit., p. 154: «Il Satana dei romantici non era sempre positivo; poteva esser malvagio, quando era simbolo di solitudine e abbandono, infelicità, durezza di cuore, mancanza d'amore, insensibilità, turpitudine e sarcasmo. Fu l'ascesa e la diffusione del medievalismo a ripristinare alcuni dei significati medievali del Diavolo malvagio: ostacolo, secondo la visione romantica, al progresso dello spirito umano e figura delle forze distruttive che sono dentro l'animo umano. Non vi era dunque un solo Satana romantico, e neppure due; in pratica ogni romantico aveva un suo Satana».

¹²⁴ J.B. Russell, *Mephistopheles*, cit., p. 175: «The merging of Prometheus and Satan was one of the crucial symbolic transformations. The traditional Prometheus and Satan had much in common: their rebellion against divine authority, their inevitable defeat and doom, and their sentence to be bound to eternal chains. But there was also a powerful difference: Prometheus did not challenge the gods from selfishness or hatred but from a desire to help humanity. The melding of the two heroes enabled the positive elements of Prometheus to be transferred to Satan, so that the Devil might also appear as a noble liberator of humanity»; tr. it., cit., p. 154: «La fusione di Prometeo con Satana fu una delle trasformazioni simboliche più decisive. Il Prometeo e il Satana della tradizione avevano molto in comune: la ribellione all'autorità divina, l'inevitabile sconfitta e punizione, la condanna ai ceppi eterni. Ma vi era anche una differenza notevole: Prometeo non sfidò gli dei per egoismo e odio ma perché voleva aiutare l'umanità. Mescolando i due eroi si potevano trasferire gli elementi positivi di Prometeo su Satana, sì che il Diavolo potesse anche apparire come un nobile redentore dell'umanità».

¹²⁵ J.B. Russell, *Mephistopheles*, cit., p. 97; tr. it., cit., p. 77: «autoossessione e una caparbia ottusa ignoranza della realtà, delle altre creature e dell'universo in genere».

di ispirazione psicoanalitica hanno aggiunto interessanti dimensioni quali il ritorno del represso, il conflitto edipico irrisolto tra padre e figlio, «the power of negative projection»¹²⁶, quella inconsapevole attribuzione all'Altro dei nostri lati più oscuri e inaccettabili, che ci consente di avere un nemico tangibile da combattere; da questi approcci sono emersi importanti e celebri studi sulla teoria del doppio in letteratura. «Milton projected upon Satan the human tendency to launch self-righteous attacks upon others even at risk of terrible consequences to the self»¹²⁷; aldilà infatti del suo significato dogmatico e scritturale, ovvero teologico, il Satana miltoniano resta interessante perché il poeta gli ha attribuito una serie di caratteristiche 'umane, troppo umane', che ritroveremo nello studio dei nostri *overreacher*. Infine, con esso si compie definitivamente quel percorso, già iniziato col Faust luterano e poi marloviano, del passaggio dall'*overreacher* sostanzialmente imbrogliatore, ingannatore, truffatore, eccessivo, iperbolico, alla figura tragica, frutto del peccato di superbia che ritroveremo al termine del periodo illuminista.

Vale la pena menzionare qui la lettura che di Satana offre Bloom: nell'ambito della sua idea di filiazione tra artisti¹²⁸, esso diviene la figura che rappresenta, ed esorcizza, il dolore del poetare e del confrontarsi con chi lo ha preceduto. Secondo il critico, infatti, il Satana miltoniano è l'incarnazione del poeta moderno (mentre dio è il suo potente e onnipotente antenato), che sceglie l'eroico per conoscere la dannazione ed esplorare i limiti del possibile in essa¹²⁹. È come se tutti gli autori dei nostri testi avessero esorcizzato nei loro *overreacher* il fallimento, la caduta o il pericolo di essa. «Satan is the thwarted or restrained desire of natural man, or rather the shadow or Spectre of that desire»¹³⁰. Su questo concorda Eagleton per il quale il desiderio è demoniaco e spinge l'essere umano all'autodistruzione nell'illusione di una sfrenata libertà¹³¹. Bloom sostiene inoltre che Milton è il grande inibitore, «the central problem in any theory and history of poetic influence in English»¹³², perché di lui non si può fare a meno. Notoriamente egli afferma che ogni poeta è

¹²⁶ J.B. Russell, *Mephistopheles*, cit., p. 229; tr. it., cit., p. 205: «il potere della proiezione negativa».

¹²⁷ J.B. Russell, *Mephistopheles*, cit., p. 120; tr. it., cit., p. 99: «Milton proietta su Satana l'inclinazione umana a scagliare fariseici attacchi sugli altri anche a rischio di tremende conseguenze per se stessi».

¹²⁸ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 91: «every poet is a being caught up in a dialectical relationship (transference, repetition, error, communication) with another poet or poets»; tr. it., cit., p. 94: «Ogni poeta viene attratto in una relazione dialettica (traslazione, ripetizione, errore, comunicazione) con un altro poeta o altri poeti».

¹²⁹ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., pp. 20-21, tr. it., cit., p. 29.

¹³⁰ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit. p. 24, tr. it., cit., p. 32: «Satana è il desiderio frustrato o represso dell'uomo naturale, o meglio l'ombra o Spettro di tale desiderio».

¹³¹ T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003, in particolare nel capitolo *Demons*, pp. 241-273.

¹³² H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit. p. 33; tr. it., cit., p. 40: «Milton costituisce il problema fondamentale in qualsiasi teoria e storia dell'influenza poetica nella letteratura inglese».

disperatamente in cerca di una discontinuità, di una originalità, che però è un dono per pochissimi. In realtà, ciò che gli spetta è la ripetizione, «as the recurrence of images from our own past, obsessive images against which our present affections vainly struggle»¹³³. Anche la storia dell'*overreacher* che qui stiamo iniziando a tracciare si nutre di ripetizioni, ri-creazioni e re-visioni, una «genealogy of imagination», dove domina «the guilt of indebtedness»¹³⁴. Questa genealogia è, come vedremo, patrimonio culturale dell'ambito protestante, poiché: «poetry whose hidden subject is the anxiety of influence is naturally of a Protestant temper, for the Protestant God always seems to isolate His children in the terrible double bid of two great injunctions: 'Be like Me' and 'Do not presume to be too like Me'»¹³⁵.

La mia storia inizia dunque con l'avvio della *anxiety of influence* di Bloom, da cui Marlowe è ancora immune in quanto pesca generosamente dalla traduzione della fonte tedesca appropriandosene senza timori. Da Milton in poi abbiamo una genealogia di artisti che si confrontano con il demone dell'individuazione. Ogni poeta è quindi da un punto di vista antropologico-estetico un *overreacher*, perché ha il desiderio di essere altrove, di essere diverso¹³⁶, come dal punto di vista religioso-culturale l'*overreacher* letterario è la figura scaramantica che pecca contro le leggi divine, naturali e umane e viene per questo opportunamente condannata ed eliminata.

2.4 Conclusione

Secondo Spengler, «für den Sinn eines Mythos beweist seine Herkunft nichts»¹³⁷, ciò che una cultura mutua da un'altra è solo materia, che, indipendentemente dalla sua derivazione, viene adattata al proprio spirito. Anche gli archetipi classici e cristiani dell'*overreacher* vengono assorbiti e trasformati nella cultura anglosassone post-riforma. Lo stesso concetto esprime Blumenberg quando esclude la possibilità che il mito abbia un inizio assoluto, in quanto esso è sempre da considerarsi come *terminus a quo* di un'origine che rimane immemorabile. Il mito stesso crea la possibilità di una sua dimenticanza nel tempo

¹³³ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, cit., p. 80; tr. it., cit., p. 84: «la ripetizione come ricorrenza di immagini provenienti dal nostro passato, immagini ossessive contro cui invano lottano i nostri affetti presenti».

¹³⁴ Ivi, p. 117; tr. it., cit., p. 121: «una genealogia dell'immaginazione, uno studio dell'unica colpa che importi per un poeta, quella dell'indebitamento».

¹³⁵ Ivi, p. 152; tr. it., cit., p. 160: «Una poesia il cui tema nascosto sia l'angoscia dell'influenza è naturalmente di una temperie protestante, poiché il Dio Protestante sembra sempre isolare i Suoi figli nella terribile doppia intimazione delle ingiunzioni: 'Sii come Me' e 'Non pretendere di essere come Me'».

¹³⁶ H. Bloom, *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, cit., p. 59; tr. it., cit., p. 70.

¹³⁷ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, cit., p. 515; tr. it., cit., p. 605: «l'origine di un mito non dimostra nulla circa il senso di esso», enfasi dell'Autore.

in quanto i mitologemi più antichi a noi pervenuti presuppongono il lavoro di più antichi miti collocati in un passato remotissimo, a distanza dall'assolutismo della realtà primordiale. Il mito, se valutato, come nel nostro caso, in un'ottica ricettiva, non presuppone un interesse per ciò che esso possa essere stato originariamente o in una determinata fase iniziale della storia, perché «der gesamte uns tradierte Bestand an mythischen Stoffen und Mustern [ist] durch das Organ der Rezeption gegangen»¹³⁸. Se infine intendiamo con mito «a set of interconnected but variable narratives that are based on a common pattern and ideological background»¹³⁹, possiamo a ben vedere postulare l'esistenza di un vero mito letterario dell'*overreacher* che, pur derivando da quello vicino di Faust, si sviluppa in ambito anglosassone, talvolta intersecandosi con esso, ma per lo più autonomamente e con caratteristiche proprie, così come fu diversa la riforma protestante inglese, con i suoi esiti puritani, da quella luterana. Questo mito dell'*overreacher* può connotarsi come proprio dell'ambito culturale anglo-sassone, in quanto ne descrive e ne esprime caratteristiche tipiche e ha esiti sia ideologico/antropologici che letterari distinti, ancorché in parte assimilabili a quelli del personaggio di Faust, la cui evoluzione e i cui punti di contatto terremo sempre presente nel corso di questo studio.

Possiamo ipotizzare che quello dell'*overreacher* sia un mito sopraggiunto agli albori dell'età moderna, erede del complesso e ricco insieme di tratti prometeici di derivazione classica e del terrore popolare per la figura del diavolo di età cristiana, nonché dell'angoscia per l'orizzonte che si andava aprendo con il sorgere delle scienze, baratro insondabile e inesauribile. Prometeo infatti è colui che ruba il fuoco agli dei, ovvero la tecnologia, che da un lato è positiva e dall'altro apre per l'uomo scenari sconosciuti. D'altro canto, l'*overreacher* non può che essere amico del diavolo e delle sue oscene proposte di onnipotenza. Tutti i nostri *overreacher* (da Frankenstein ad Achab, da Jekyll a Dorian Gray) ambiscono a un potere sovrumano. Come il diavolo nelle rappresentazioni medievali, anche l'*overreacher* è figura proteiforme, esso appare sotto sembianze diverse, è trasformista per eccellenza.

¹³⁸ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, cit., p. 186; tr. it., cit., p. 212: «l'intero patrimonio tramandatoci di soggetti e schemi mitici è passato attraverso il dispositivo della ricezione».

¹³⁹ Devo questa definizione alla Prof. Alessandra Grego nel corso di una sua lezione dal titolo *The Cycle of Myth in Disney and Pixar: Can Animated Films illuminate the work of Myth?*, svoltasi il 27 maggio del 2016 presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali dell'Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', nella ex sede di Villa Mirafiori.

L'*overreacher* è un eroe sempre inquieto, che non riesce ad accontentarsi, un moderno nevrotico che condivide alcuni tratti con le figure classiche colpevoli di *hybris*¹⁴⁰ che abbiamo analizzato sopra (Prometeo, Icaro, Ulisse), tra cui il voler oltrepassare, violare la giusta regola, oltre a possedere tratti della *vanitas* di Narciso. Tuttavia, è l'innesto della tradizione cristiana sul sostrato classico che ne plasma le caratteristiche, aggiungendo tratti di malvagità e oscurità e accentuando le immagini della caduta. A differenza dei Titani¹⁴¹ e di Ulisse, l'*overreacher* non è audace, perché questo aggettivo presupporrebbe connotati eroico-positivi, egli invece ama agire nell'ombra e nell'oscurità della notte. Tale convergenza e talune circostanze storico-culturali specifiche (quali l'apporto della religione riformata, il sorgere del capitalismo e della scienza moderna), che costituiranno l'oggetto del prossimo capitolo, spiegano la nascita in seno alla cultura anglosassone di una genealogia di personaggi letterari con forti tratti comuni.

Così come Prometeo e Ulisse possono con buona ragione essere considerati dei miti fondativi della civiltà occidentale (a Prometeo è legato il primo sacrificio, la sottrazione del fuoco e quindi la *téchne*, l'esistenza del lavoro come fatica e quella della famiglia, in virtù del mito collegato di Pandora; similmente a Ulisse è associato l'inganno, la sete di conoscenza e la figura dell'errante), così l'*overreacher* è a mio parere metafora dell'uomo nuovo che sorge con l'umanesimo, ma non nel suo luogo d'origine, bensì dove esso viene sostanzialmente modificato dalla Riforma protestante e dalla nascita dell'economia mercantile-capitalistica. Prometeo viene a volte ammirato, a volte condannato, ma la sua punizione ha un termine, è un dio e si salverà. Ulisse è costretto sì a peregrinare nella sua inquietudine, ma la sua condanna sembra quasi un premio; allo stesso Narciso viene concessa la sorte della metamorfosi, comune a molti dei e semidei dell'antichità. Come mai il nostro *overreacher*, invece, viene inesorabilmente punito dagli autori inglesi (americani) e sembra non possedere aspetti positivi ed edificanti? Perché l'*overreacher* non è un dio,

¹⁴⁰ Secondo la definizione di N. Abbagnano e G. Fornero, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino, 1971, p. 448, con *Hybris* «i Greci intesero una qualsiasi violazione della norma della misura cioè dei limiti che l'uomo deve incontrare nei suoi rapporti con gli altri uomini, con la divinità o con l'ordine delle cose».

¹⁴¹ R. Ceserani et al., *Dizionario dei temi letterari*, cit., p. 2467. «Con *titanismo* si intende una forma estrema di umanesimo che ritiene non vi siano limiti a ciò che l'umanità può fare o diventare. [...] Nel linguaggio filosofico e letterario *titanismo* indica la rivolta contro l'ordine dell'universo, e il concomitante atteggiamento di sfida verso il potere e le autorità costituite». Alla voce *Titanismo* (pp. 2467-2475) da cui è tratta la citazione, compaiono quasi tutti i nostri personaggi letterari, eppure l'*overreacher* non è un Titano, perché in quest'ultimo è assente la componente dell'oscurità, mentre vi compare quella di una certa generosità e grandezza, quella sorta di disinteresse personale di cui la nostra figura è priva. L'*overreacher* agisce nell'ombra, di nascosto, perché è consapevole della peccaminosità delle sue azioni e se ne vergogna, mentre chi è affetto da titanismo è un combattente alla luce del sole. Sembrerebbe fare eccezione a questa regola il personaggio del Grande Gatsby che, come dice il nome stesso, è l'unico a mostrare tratti di generosità e grandiosità; ma sull'illusione e l'ironia della sua grandezza diremo in seguito.

non potrebbe più esserlo nella crisi storica e diviene un aspetto dell'eterna battaglia dell'uomo contro il suo Creatore, del conflitto tra bene e male connaturato nell'uomo stesso; ma nel nostro caso tale tratto universale è storicamente e geograficamente determinato dalla società e dalla cultura anglosassone post-riforma. Mentre i miti antichi sono ciclici, dunque offrono la speranza di una rigenerazione, oppure hanno come protagonisti dei o semidei, che come tali non possono essere puniti in eterno, il mito dell'*overreacher* non offre consolazione, né speranza, in quanto è collocato, anzi incarna, il tempo storico e, laddove lascia intravedere un futuro, esso non può prescindere da una sconfitta definitiva e dal lascito di una lezione morale appresa.

Al termine di questa ricerca degli archetipi e dei prototipi dell'*overreacher* letterario, non ci resta dunque che trarre le somme di quanto osservato. I tratti prometeici sono indubbi, ma essi si sommano a una buona dose di narcisismo e di autodistruttività alla Icaro. Su ciò si innestano l'incarnazione del maligno, il diavolo cristiano, e due importanti prototipi letterari frutto della riforma protestante d'oltremania: il Faustus marloviano, scandaloso e irriverente, quanto il suo autore, nonostante la condanna, e il Satana miltoniano, protagonista per buona parte di un poema religiosissimo quanto il suo autore, ma, nonostante la sua eroicità e grandezza, emblema dei mali dell'uomo. Quello che appare comunque evidente sin dall'inizio del percorso dell'*overreacher* è l'ambivalenza¹⁴² che questo personaggio condivide con i suoi archetipi principali, sia nella presentazione che ne offrono gli autori che nella successiva ricezione. La doppia valenza negativa e positiva, grottesca e tragica, di condanna e di latente ammirazione, di rigetto e fascinazione di questa figura in bianco e nero, costituisce la sua caratteristica più interessante. Nelle trasformazioni culturali l'*overreacher* è stato poi declinato e pesato in maniera diversa, riuscendo ad attraversare, adattandosi, correnti e mode artistiche successive, sebbene il suo nucleo più significativo resti, come vedremo, appannaggio del XIX secolo.

¹⁴² Avremo modo di tornare sul concetto di ambivalenza a conclusione di questo studio; per ora valga a titolo di esempio, quanto si afferma per il *Dr. Faustus* di Marlowe in P. Collins, *Violence and the Overreacher in the Plays of Christopher Marlowe*, cit., p. 109: «Though Faustus is dismembered and damned for his prideful overreaching, there is nonetheless more than a hint of sympathy in Marlowe's depiction of him» [it.: «Sebbene Faustus sia fatto a pezzi e condannato per la sua ambiziosa smisuratezza, c'è comunque più che un cenno di compassione nella descrizione che Marlowe fa di lui»].

CAPITOLO 3

L'OVERREACHER DAL MITO ALL'IDEOLOGIA

You are the type of what the age is searching
for, and what it is afraid it has found.¹

Dopo aver tracciato la storia mitico-archetipica e prototipica della figura dell'*overreacher*, occorre ora capire quali trasformazioni essa ha vissuto nel corso della modernità, almeno sino a tutto il secolo XIX, epoca in cui si concentrano i più celebri *overreacher* letterari. Fisch sostiene che tutti i miti archetipici hanno origini premoderne (classiche e bibliche)², ma alcuni raggiungono l'apogeo (o diremmo, si trasformano e si adattano) nell'epoca moderna, perché servono ad affrontare o esorcizzare nuovi problemi e bisogni che sorgono con l'individualismo: la crescente solitudine dell'essere umano, la sua protervia, il rapporto tra religione e scienza. In questo senso è possibile sostenere che alcuni «personaggi archetipici [...] proseguono la loro esistenza trapassando dal mito e dal piano religioso a quello profano e della letteratura» e che

la comparazione di temi, motivi, miti, riti ed eroi sedimentati nella memoria delle differenti civiltà e letterature ci induce a riconoscere la fondamentale unità della cultura umana, ma non ci esime, nell'analisi concreta dei testi, filologicamente motivata, dall'accertare le rifunzionalizzazioni e le risemantizzazioni che quegli elementi hanno subito nel corso del tempo, spostandosi nello spazio, adattandosi a nuovi interessi individuali e di gruppo.³

Nel capitolo precedente abbiamo visto come le figure archetipiche non sono mai compiute, ma si trovano in un costante processo di formazione e trasformazione, poiché

¹ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, New York, 2007², p. 179; tr. it., Id., *Il ritratto di Dorian Gray*, Firenze, Giunti Demetra, 2004, 2006, trad. e cura di Luciana Piré, p. 302: «Sei il modello di quello che la nostra epoca cerca, e ha paura di aver trovato».

² H. Fisch, *A remembered Future: A Study in Literary Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 18; tr. it., Id., *Un futuro ricordato: saggio sulla mitologia letteraria*, a cura di Giulia Angelini, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 32.

³ M. Bonafin (a cura di), *Figure della memoria culturale. Tipologie, identità, personaggi, testi e segni*, Atti del Convegno (Macerata, 9-11 novembre 2011), in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», XXII, 2013, dall'Introduzione del Curatore, pp. 1-5; le citazioni sono rispettivamente alle pp. 2 e 3.

i personaggi (come i motivi) sono figure della memoria culturale – sia in quanto l’equilibrio provvisorio, da ciascuno di essi rappresentato, permane nel tempo e attraversa gli spazi e le società, conservando una riconoscibilità e una capacità di adattamento ai nuovi contesti, assolvendo a nuove funzioni e realizzando significati parzialmente diversi, – sia in quanto vettori di uno o più elementi, che concorrono a definirli e la cui ripetizione e riattivazione segnala che gli uomini riflettono nell’immaginario delle costanti esistenziali, insomma che nell’immaginazione (e a fortiori in quella letteraria) si riproducono le strutture antropologiche del reale.⁴

Nell’attribuire ai nostri testi letterari anche un valore documentario, che è tradizionalmente del romanzo realistico, o naturalistico-sociale, occorre però tenere presente il rischio, sempre in agguato nella cosiddetta antropologia letteraria, di considerare la letteratura di immaginazione come una fonte descrittiva della realtà. Tale pericolo, tuttavia, diviene meno consistente nei testi dell’*overreacher* che di realistico hanno ben poco, giacché sono ascrivibili perlopiù alla letteratura del fantastico; essi presentano una visione dell’essere umano in bianco e nero, dilaniato tra bene e male e incapace di resistere alla sua monomaniacale ossessione di prevalere, di esagerare; una rappresentazione che non può mancare di incuriosire e non solo da un punto di vista letterario. Dunque, nella nostra analisi dobbiamo tenere conto sia della componente ‘mitica’ dell’*overreacher*, che discende dai suoi archetipi, che di quella storico-ideologica, che ne provoca la trasformazione e ‘rifunzionalizzazione/risemantizzazione’. In sostanza vorrei dimostrare che l’*overreacher*, come tutte i miti occidentali culturalmente significativi (Don Juan, Don Chisciotte, il *trickster* ecc.), è presente lungo un ampio arco cronologico, perché ‘sta per’ alcuni tratti universali e senza tempo che segnano il destino dell’essere umano (piacere, desiderio, ambizione, bisogno di rispecchiamento, lotta tra il bene e il male), ma porta anche a espressione la ribellione e il disagio avverso determinate limitazioni e coercizioni, «for fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence or loss»⁵, in sostanza è un prodotto artistico che rispecchia paure e pulsioni, ma anche pone interrogativi e istanze.

⁴ Bonafin (a cura di), *Figure della memoria culturale*, cit., p. 5.

⁵ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London and New York, Methuen, 1981, p. 3; tr. it., Id., *Il Fantastico: La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986, p. 3: «poiché il fantastico per sua caratteristica tenta di soddisfare un bisogno che scaturisce dalle restrizioni culturali: è una letteratura del desiderio che cerca ciò che è sentito come assenza e perdita».

Parafrasando Spengler⁶ iniziamo allora a chiederci se nella letteratura inglese post-riforma (e americana almeno fino al modernismo) ricorra una figura che abbiamo chiamato *overreacher* e, in caso affermativo, perché essa si formi e perché proprio in ambito anglosassone. Quali ne sono la genesi, le caratteristiche e lo sviluppo? Quali valori o sistemi valoriali e simboli sono a essa collegati? Quali idee, quali convinzioni e atteggiamenti religiosi, quali caratteristiche culturali giustificano la nascita e la continuità di tale figura e la sua trasformazione nel corso del tempo? Che cosa accade nella patria di Bacon, Locke, Pope, Hume, Addison, Steele e Adam Smith affinché autori diversi in periodi diversi proiettino da sé una figura così irrealistica quale è l'*overreacher*? Di quali paure e spinte profonde essa è l'espressione e quasi l'esorcizzazione? Se, come dice Frye, «the mythology, good or bad, creates the ideology, good or bad»⁷, è possibile cercare di ricostruire l'ideologia di cui l'*overreacher* è espressione, comprendere le ansie e le sollecitazioni culturali di cui diviene l'incarnazione? Lo scopo di questo capitolo è proprio quello di offrire una base ideologica, una sostanza tangibile e storicamente verificabile del perché la figura dell'*overreacher* possa essere considerata 'a historical archetype', per riprendere un'espressione di Fisch. Tre sono gli ambiti cui attingerò per rispondere a queste domande: religione, società e scienza.

Tra gli studiosi che ho selezionato come guida in questa indagine, Weber e Spengler, pur nelle loro assai diverse analisi della civiltà occidentale, utilizzano un approccio metodologico che è stato oggetto di critiche da parte di chi ha ritenuto doversi sempre partire da dati empirici consolidati e inoppugnabili per giungere a una tesi. Lo stesso Weber, ad esempio, spiega il suo approccio metodologico nella prima parte de *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* sostenendo che quest'ultimo non è una 'conseguenza' della Riforma protestante, ma sono le idee che si attivano nella storia in modo imprevisto comportando una loro 'partecipazione' alla configurazione qualitativa e all'espansione quantitativa di quello

⁶ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, DTV, 1. Auflage 1973, 16. Auflage 2003, p. 3: «Liegen [...] allem Historischen allgemeine biographischen Urformen zugrunde?»; tr. it., Id., *Il tramonto dell'Occidente*, Parma, Guanda, 1991, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi, trad. di Julius Evola, p. 14: «Alla base di tutto quanto è storico stanno forse forme biografiche generali e elementari?».

⁷ N. Frye, *Words with Power: Being a second Study of the Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1990, p. 25; tr. it., Id., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, a cura di Eleonora Zoratti, p. 42: «la mitologia, buona o cattiva, crea l'ideologia, buona o cattiva». In precedenza aveva affermato che: «An ideology [...] is an applied mythology, and its adaptations of myths are the ones that, when we are inside an ideological structure, we must believe, or say we believe», p. 23; tr. it., p. 40: «Un'ideologia [...] è una mitologia applicata; è agli adattamenti del mito da essa elaborati che siamo costretti a credere – o almeno a sostenere che vi crediamo – quando ci troviamo all'interno di una struttura ideologica».

‘spirito’ nel mondo⁸; ciò mi incoraggia a ipotizzare che alcune caratteristiche della religione e del tessuto economico e sociale proprie della cultura anglosassone abbiano ‘partecipato’ alla creazione e allo sviluppo della figura dell’*overreacher* nella letteratura inglese (e in parte americana). Sarebbe altresì possibile, senza cadere in contraddizione, procedere in senso inverso, ovvero considerare come dall’arte, dalle espressioni creative di un popolo o di una civiltà, sia possibile leggerne il destino, che è uno degli approcci utilizzati da Spengler ne *Il Tramonto dell’Occidente*⁹.

3.1 L’*overreacher* e la religione

La nostra ricerca delle basi ideologico-culturali della figura dell’*overreacher* ha inizio in ambito religioso, allorquando le riforme dottrinarie e dogmatiche, istituzionali e devozionali partite dalla Germania di Lutero sconvolgono una unità secolare separando, di fatto per sempre, intere culture, e nello specifico quella anglosassone, dalla comune radice cristiana. All’impatto della religione riformata sull’esistenza individuale del cristiano abbiamo già accennato nel capitolo precedente a proposito della figura del diavolo. Ma qui dobbiamo approfondire alcuni aspetti, ovvero procedere alla «Ermittelung derjenigen durch den religiösen Glauben und die Praxis des religiösen Lebens geschaffenen psychologischen Antriebe»¹⁰, con le sue prescrizioni di comportamenti virtuosi e divieti, atteggiamenti esistenziali e pratiche devozionali, per capire quanto e come esse abbiano gradualmente tracciato dei binari. Le dottrine della predestinazione e dell’elezione, il complesso concetto di libero arbitrio, il rapporto col male e con la figura del diavolo non nascono certo con Lutero e con i successivi riformatori protestanti, ma a partire dal secolo XVI vengono assumendo nuovi ruoli nelle teologie riformate, modificando profondamente non soltanto le

⁸ M. Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. I, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1920, disponibile online su: www.zeno.org/Soziologie/M/Weber,+Max/Schriften+zur+Religionssoziologie, dalla *Vorbemerkung*, p. 15: «Es wird gerade eine der Aufgaben soziologischer und historischer Arbeit sein müssen, zunächst möglichst alle jene Einflüsse und Kausalketten aufzudecken, welche durch Reaktionen auf Schicksale und Umwelt befriedigend erklärbar sind» (ultimo accesso settembre 2018); tr. it., Id., *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo*, intr. di Giorgio Galli, trad. di A. Maria Marietti, Milano, BUR Rizzoli, 1997, 1^a ed. digitale 2012 da 19^a ed. Bur, Classici del Pensiero, gennaio 2011, p. 51 s.: «Dovrà essere appunto uno dei compiti del lavoro sociologico e storico scoprire anzitutto, nella misura del possibile, tutte quelle influenze e catene causali che si possono spiegare in modo soddisfacente con le reazioni alle proprie sorti e all’ambiente».

⁹ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, cit., p. 277: «Die Formenwelt der Künste für eine Durchdringung des Seelischen ganzer Kulturen nutzbar zu machen, indem man sie durchaus physiognomisch und symbolisch auffasst, ist ein Unternehmen, dessen bisher gewagte Versuche von unverkennbarer Dürftigkeit sind»; tr. it., cit., p. 326: «Utilizzare la lingua delle forme delle arti per penetrare la psiche di intere civiltà in una comprensione fisiognomica e simbolica di esse è una impresa finora appena tentata».

¹⁰ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 85; tr. it., cit., p. 160: «l’accertamento degli impulsi psicologici creati dalla fede e dalla prassi della vita religiosa», corsivo dell’Autore.

coscienze degli individui, ma anche le loro espressioni culturali. Vediamo di osservare più da vicino alcuni di tali mutamenti.

3.1.1 La predestinazione e l'elezione, la malvagità umana e il libero arbitrio

Weber analizza alcuni dogmi del calvinismo condivisi da altre confessioni protestanti e che ebbero importanti conseguenze sullo stile di vita degli inglesi prima e degli americani poi: un esempio tra tutti è la dottrina della predestinazione, per cui l'essere umano, perduta ogni capacità di agire nel bene, è per natura essenzialmente malvagio¹¹. Anche se l'idea che la Grazia operi per predestinazione risale quantomeno a Sant'Agostino, essa viene ripresa con forza dal Protestantismo calvinista, con la sua enfasi sugli eletti come gruppo preferito e certo della salvezza eterna. Se fino a prima delle riforme religiose esisteva la possibilità del pentimento come via d'uscita dal peccato, tale opzione viene di fatto a cessare nella gran parte delle teologie riformate. Come è possibile infatti pentirsi, se non è dato conoscere il proprio destino di salvezza? Il cadere nel peccato è prova che si è già dannati e il pentimento è pressoché inutile. Questo pessimismo senza speranze, questo dilemma che getta il cristiano riformato nella disperazione più assoluta, è già presente nell'azione del *Doctor Faustus* di Marlowe, il progenitore di tutti i nostri testi dell'*overreacher*. Faustus è libero di pentirsi, si chiede Herdman¹²? Sembra di no, l'Angelo del Bene non riesce a persuaderlo di ciò e Lucifero insiste che «Christ cannot save thy soul, for he is just», così l'Angelo del Male potrà infine decretare: «He that loves pleasure must for pleasure fall»¹³.

Strettamente collegata al concetto e alle implicazioni di predestinazione/elezione è la complessa dottrina del libero arbitrio¹⁴. Da Perry Miller a Terry Eagleton, sono diversi gli studiosi che concordano nel ribadire l'idea che, senza apparente contraddizione con la dottrina della predestinazione nelle chiese riformate e nonostante l'onnipotenza indiscussa

¹¹ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 89 ss.; tr. it., cit., p. 162 ss.

¹² J. Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction: The Shadow Life*, New York, St. Martin's Press, 1994, p. 10.

¹³ Ch. Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, in Id., *The Complete Plays*, ed. by J.B. Steane, Harmondsworth, Penguin, 1980, Act II, sc. i, l. 88; Act V, sc. ii, l. 140; tr. it., Id., *Il dottor Faustus*, a cura di Nemi D'Agostino, con un saggio di T.S. Eliot, Milano, Mondadori, 1992, p. 75: «Cristo non può aiutarti perché è giusto»; p. 167: «Chi ama il piacere, col piacere avrà morte».

¹⁴ Per introdurre il concetto ci affidiamo a una definizione semplice, ma efficace, di R. Kane in *The Significance of Free Will*, New York, OUP, 1998, p. 4: «Free will [...] is the power of agents to be the ultimate creators (or originators) and sustainers of their own ends and purposes», corsivo dell'Autore [it.: «Il libero arbitrio [...] è il potere degli agenti di essere i creatori (o generatori) e sostenitori ultimi dei loro stessi fini e obiettivi»]. Nonostante le recenti esplorazioni della tematica del *free will* da un punto di vista filosofico-scientifico (vd. i volumi curati dallo stesso Robert Kane, *A Contemporary Introduction to Free Will*, Oxford University Press, USA, 2005 e *The Oxford Handbook of Free Will*, 2011²), essa resta una materia molto complessa e sfuggente che permea la cultura occidentale sin dall'inizio dell'era volgare.

di un Dio nascosto e inattuibile, l'individuo sia libero nella sua scelta di peccare¹⁵. Già Spengler aveva sottolineato che in tutte le lingue della cultura occidentale faustiana esiste la parola *Wille*¹⁶, volontà, segno che la nostra civiltà è caratterizzata dalla possibilità/facoltà del libero arbitrio, che nell'antichità era appannaggio solo degli dei; l'eroe tragico occidentale sceglie il male consapevolmente a differenza di quello della classicità¹⁷. Sulla stessa lunghezza d'onda è la seguente considerazione di Harry Levin sui protagonisti delle opere di Christopher Marlowe, che può essere estesa a tutti gli *overreacher*: «[Marlowe's] protagonist is never Everyman, but always *l'uomo singolare*, the exceptional man [...]; the private individual who remains captain of his fate, at least until his ambition overleaps itself; the overreacher whose tragedy is more of an action than a passion, rather an assertion of man's will than an acceptance of God's»¹⁸. Ma questa libertà ha un lato oscuro, non solo perché si scontra con decisioni che non spetta a noi prendere, ma perché «the paradox of freedom is that it severs you from the world in which you practise it»¹⁹. L'affermazione del libero arbitrio contiene in sé la sua negazione. La figura letteraria dell'*overreacher* esemplifica bene questo paradosso e diviene l'espressione dell'incapacità dell'essere umano di gestire un dono prezioso in maniera fruttuosa e responsabile. Per i personaggi dei testi che analizzeremo l'assenza di limiti determina l'inutilità della libertà stessa e il libero arbitrio è governato dall'ossessione, sino a divenire una forma di schiavitù che conduce all'autodistruzione. Alcuni dei nostri protagonisti giustificano i propri eccessi con la convinzione di essere chiamati a una grande impresa, pensiamo a Victor Frankenstein o ad Achab; anche Jekyll ha la presunzione di separare la parte malvagia, istintuale e selvaggia

¹⁵ P. Miller, *The New England Mind: The Seventeenth Century*, Cambridge MA., 1954, p. 400: «the reprobate go to hell of their own volition and the elect are saved by their own free option» [it.: «i reprobati vanno all'inferno per loro stessa volontà e gli eletti si salvano per loro libera scelta»]; T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003, p. 247: «Evil implies freedom in the sense that nobody can be damned against their will» [it.: «Il male implica libertà nel senso che nessuno può essere condannato contro la propria volontà»].

¹⁶ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, cit., p. 385; tr. it., cit., p. 452. Successivamente afferma che la cultura faustiana è cultura della volontà, cultura dell'Io, p. 394; tr. it., p. 463.

¹⁷ Spengler spiega la differenza tra l'anima antica e quella moderna: «faustisch ist ein Dasein, dass mit tiefster Bewusstheit geführt wird, das sich selbst zusieht, eine entschlossene Kultur der Memoiren, Reflexionen, der Rück – und Ausblicke und des Gewissens», O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, cit., p. 234; tr. it., cit., p. 278: «è faustiana l'esistenza vissuta con una profonda consapevolezza presso ad un Io che osserva se stesso, la cultura decisamente personale propria alle memorie, alle riflessioni, alle considerazioni sul passato e sull'avvenire, alla coscienza morale».

¹⁸ H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London, Faber & Faber, 1954, p. 43 [it.: «Il protagonista [di Marlowe] non è mai una persona qualunque, ma sempre *l'uomo singolare*, l'essere eccezionale [...]; l'individuo autonomo che resta artefice del proprio destino almeno finché la sua ambizione non diviene eccessiva; l'*overreacher* la cui tragedia è più nell'azione che nella passione, più l'affermazione della volontà umana che l'accettazione di quella di Dio»], italiano nel testo.

¹⁹ T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, cit., p. 217 [it.: «il paradosso della libertà è che ci separa dal mondo in cui la esercitiamo»].

dell'essere umano per poterla incanalare e controllare, e lo stesso Dorian Gray è convinto di essere l'iniziatore di una nuova filosofia, di un nuovo atteggiamento esistenziale basato sulla spiritualizzazione dei sensi²⁰, ma nulla di altruistico e nobile emerge dalle loro vicende. Di questa tendenza egoica Weber rende responsabile nuovamente le religioni riformate che, eliminando la confessione, innescano a suo parere un meccanismo di immense proporzioni, ovvero l'impossibilità di 'scaricare' periodicamente il sentimento di colpa che affligge la coscienza lasciando il fedele a tu per tu con un Dio distante e ignoto. Il credente, in tal modo, è portato a preoccuparsi di se stesso e della propria salvezza²¹ e la letteratura ne è fedele testimone, in un percorso che dal *Pilgrim's Progress* di Bunyan arriva direttamente al *Frankenstein* di Shelley. Di questo importante aspetto del protestantesimo si occupa il paragrafo che segue.

Sebbene l'opposizione tra fautori della predestinazione e sostenitori del libero arbitrio nel dibattito sulla responsabilità umana abbia attraversato tutta la filosofia religiosa post-riforma e dunque non possa esaurirsi con la vittoria di una parte sull'altra, la componente del libero arbitrio e le sue conseguenze costituiscono una base ideologica importante in tutti i testi dell'*overreacher* e in generale nella letteratura borghese post-riforma. Ma quali sono le implicazioni dell'affrancarsi dell'individuo da forze oscure, sovranaturali, da lui non controllabili, e dell'aver conquistato una libertà di scelta pressoché illimitata? Sentiamo a questo proposito il Nietzsche di *Umano, Troppo Umano*:

Sie ist eine Krankheit zugleich, die den Menschen zerstören kann, dieser erste Ausbruch von Kraft und Willen zur Selbstbestimmung, Selbst-Wertsetzung, dieser Wille zum *freien* Willen; und wieviel Krankheit drückt sich an den wilden Versuchen und Seltsamkeiten aus, mit denen der Befreite, Losgelöste sich nunmehr seine Herrschaft über die Dinge zu beweisen sucht! Er schweift grausam umher, mit einer unbefriedigten Lüsternheit; was er erbeutet, muß die gefährliche Spannung seines Stolzes abbüßen; er zerreißt, was ihn reizt. Mit einem bösen Lachen dreht er um, was er verhüllt, durch irgendeine Scham geschont findet: er versucht, wie diese Dinge aussehen, *wenn* man sie umkehrt. Es ist Willkür und Lust an der Willkür darin, wenn er vielleicht nun seine Gunst dem zuwendet, was bisher in schlechtem Rufe stand, – wenn er neugierig und versucherisch um das Verbotenste schleicht.²²

²⁰ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 108; tr. it., cit., p. 188.

²¹ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 96; tr. it., cit., p. 168.

²² F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, in Id., *Werke in 6 Bänden*, 2. Band, hrsg. von K. Schlechta, München-Wien, Hanser, 1980, *Vorrede* § 3, p. 440; tr. it., Id., *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*, Vol. I, *Prefazione*, p. 6, in Id., *Opere*, Vol. IV, Tomo II, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965: «È in pari tempo una malattia che può distruggere l'uomo, questo primo

Gli fa eco Eagleton: «The dream of freedom can quickly sour to nightmare, as the defiant boast of the modern [...] dwindles to a cry of anguish. The humanist subject is a manic-depressive creature, discovering to its consternation that in appropriating Nature it has appropriated its own objectivity along with it»²³. Il sogno di un sé potente e libero diviene un incubo senza fine. Il potere distruttivo dell'eccesso di libertà, la cecità, l'insensibilità alle conseguenze del proprio agire, la protervia, la superbia, l'ambizione e l'orgoglio spirituali sono istanze morali e teologiche alla base della figura dell'*overreacher*, legate alla complessa questione del *free will*.

3.1.2 L'eliminazione dell'intermediazione tra Dio e il fedele

Alone, alone, all, all alone, [...]
 I looked to heaven, and tried to pray;
 But or ever a prayer had gusht,
 A wicked whisper came, and made
 My heart as dry as dust.²⁴

Sia Lutero che il Calvinismo e le altre teologie protestanti avevano eliminato il sacramento della confessione come sgravio psicologico del sentimento della colpa, lasciando l'individuo solo con se stesso e con la propria coscienza, senza possibilità di mediazione, di dialogo e di conforto. Weber parla del «Gefühl einer unerhörten inneren *Vereinsamung des einzelnen Individuums*»²⁵ che Watt collega a una crescente ansia esistenziale: «the individual was indeed left alone in a world whose demonic terrors had increased and where recourse

scoppio di forza e di volontà di autodeterminarsi, di porre da sé dei valori, questa volontà di volontà *libera*: e quanta malattia si esprime nei selvaggi tentativi e stranezze con cui il liberato, il separato, cerca ormai di dimostrare a se stesso il suo dominio sulle cose. Va girovagando con animo crudele, con bramosia insoddisfatta; quel che riporta come preda, lo deve pagare con la pericolosa tensione del suo orgoglio; egli fa a brani ciò che lo affascina. Con una risata cattiva capovolge le cose che trova velate, risparmiate da un qualche pudore; vuol provare come esse appaiano *quando* sono messe a testa in giù. Per capriccio, per puro gusto del capriccio, egli rivolge adesso il suo favore a quanto finora è stato in cattiva fama: s'aggira, curioso e tentatore intorno alle cose più proibite», corsivo dell'Autore.

²³ T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, cit., p. 217 [it.: «Il sogno della libertà può velocemente degenerare in un incubo, come l'insolente spavalderia dell'essere moderno [...] si riduce a un grido di angoscia. Il soggetto umanista è una creatura maniaco-depressiva che scopre a sue spese come appropriandosi della Natura si è allo stesso tempo appropriato della propria oggettività»].

²⁴ S. T. Coleridge, *The Rime of The Ancient Mariner*, Part IV, ll. 232; 244-247, in D. Wright (ed.), *The Penguin Book of English Romantic Verse*, Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 163; tr. it., Id., *La leggenda del vecchio marinaio*, trad. di Enrico Nencioni, Milano, Tea, 1993, 1a edizione elettronica: 27 febbraio 1998, p. 10: «Solo, solo, affatto solo [...] Alzai gli occhi al cielo, e tentai di pregare; ma appena mormoravo una prece, udivo quel maledetto sibilo, e il mio cuore diventava arido come la polvere».

²⁵ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 92; tr. it., cit., p. 165: «il sentimento di un inaudito *isolamento interiore del singolo individuo*», corsivo dell'Autore.

even to white magic was strongly forbidden»²⁶. Molti commentatori della figura letteraria del Faust, nonché storici della religione e della cultura, sottolineano il ruolo del protestantesimo nell'amplificare l'importanza della ricerca individuale (e solitaria) del devoto e la base punitiva dell'ideologia e delle teologie riformate. Spengler, ad esempio, spiega come l'eliminazione della confessione e di conseguenza della penitenza e dell'assoluzione con il Protestantesimo abbia trasformato tutte le espressioni superiori di comunicazione, tra cui la poesia, «zu solchen der Selbstanklage, Beichte und schrankenlosen Konfession gemacht»²⁷. Eliminando la funzione di mediatore/assolutore del sacerdote, Lutero per primo aveva liberato la personalità faustiana, ma anche lasciato l'uomo solo nella sua lotta disperata contro il diavolo, il maligno e le sue ossessioni: «Jede Beichte ist eine Selbstbiographie. Diese eigentliche Befreiung des Willens ist uns so notwendig, daß die versagte Lossprechung zur Verzweiflung, ja zur Vernichtung führt»²⁸. La meticolosità con cui i puritani amavano registrare nei propri diari l'incessante auto-osservazione della propria peccaminosità si ritrova infatti nella peculiare capacità introspettiva e autoaccusatoria di alcuni *overreacher* (il Vecchio Marinaio, Frankenstein, Dr. Jekyll). Molti dei testi che stiamo considerando possono dunque essere descritti come una lunga confessione, una ammissione di colpevolezza, una forma del tutto narcisistica di autoaffermazione anche nel negativo. Lo vediamo già in *Frankenstein*²⁹, costituito da narrazioni in prima persona assemblate col sistema delle 'scatole cinesi': nel racconto di Walton alla sorella è inserita la tragica storia di Victor, all'interno della quale si svolge la confessione del mostro a Victor; lo stesso meccanismo è presente in *Dr. Jekyll*, dove il mistero intorno alla figura del protagonista è risolto dalla sua confessione finale contenuta in una lunga lettera all'avvocato Utterson. Meno evidente è tale confezionamento per *Dorian Gray*, che è narrato in terza persona, sebbene la focalizzazione interna e i numerosi interrogativi e le risposte a essi del protagonista simulino un incessante dialogo interiore. Indubbiamente, ciò rientra nella tradizione del romanzo sin dai suoi esordi quale *fictional autobiography*, ma troviamo questa caratteristica anche nella figura del Vecchio Marinaio che confessa la sua storia di colpa,

²⁶ I. Watt, *Myths of modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, CUP, Canto, New York, 1997, p. 18; tr. it., Id., *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli, 2007, trad. di Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, p. 16: «l'individuo era lasciato solo in un mondo in cui il terrore delle forze demoniache era aumentato mentre il ricorso alla magia, anche quella bianca, era severamente proibito».

²⁷ O. Spengler, *Der Untergang*, cit., p. 921; tr. it., cit., p. 1084: «in organi di una autoaccusa e di una illimitata confessione».

²⁸ Ivi, p. 920; tr. it., cit., p. 1083: «Ogni confessione è una autobiografia. Questa speciale liberazione della volontà ci è così necessaria, che l'assoluzione ricusata ci spinge alla disperazione, anzi alla perdizione».

²⁹ D'ora in poi i titoli dei tre romanzi che costituiscono il nucleo principale di questo studio verranno così abbreviati: *Frankenstein*, *Dr. Jekyll*, *Dorian Gray*.

pentimento ed espiiazione. Sembra che l'*overreacher* senta la necessità di raccontarsi; ma spesso non lo fa direttamente e la sua storia viene riportata da una figura a lui molto vicina, vedi i casi di Achab, Gatsby e di Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* manniano, dove il narratore diviene lo strumento affinché le vicende dell'*overreacher*, che sono ai limiti dell'indicibile, possano trovare un canale espressivo e uscire dalla coscienza malata del protagonista attraverso il filtro di un testimone. Sul motivo del narratore nella letteratura dell'*overreacher* avremo modo di tornare nell'ultimo capitolo.

Profonda solitudine e individualismo, profonda misantropia³⁰ caratterizzano dunque l'uomo nuovo che nasce con le riforme religiose. Spengler afferma che la patria dell'anima faustiana è una solitudine incommensurabile³¹. Similmente Marshall Berman sostiene che l'uomo moderno è più solo e in trappola di quanto non sia mai stato l'essere umano, e che «subjectivity and inwardness have become at once richer and more intensely developed»³². Lungi dall'essere proprie soltanto delle sette di ispirazione calvinista, tutte le caratteristiche sopra enucleate appartengono anche ai 'mainline English Protestants', ovvero sono profondamente radicate nella cultura anglosassone. Di queste tendenze è espressione una nuova figura che si viene formando in seno ai movimenti di riforma religiosa, ovvero quella del *Gelehrter* (il dotto) di matrice luterana, che con il protestantesimo e la conseguente dissoluzione dei monasteri vive lo spostamento del portatore e artefice della cultura dai chiostri e dalle comunità religiose, dove conduceva una vita collettiva e pertanto controllata, alla stanza solitaria, la *Gelehrtenstube*, che dobbiamo immaginare come quella del dottor Faustus, di Victor Frankenstein, del dottor Jekyll, piena di fantasmi, desideri inconfessabili, noia e delirio di onnipotenza. Questo trasferimento dell'uomo di scienza, di cultura, di studio, da un ambiente claustrale ma comunitario, a uno laico ma solitario, dove il *free will* si può esercitare senza esplicite restrizioni, segna una delle differenze più profonde tra ambito protestante e ambito cattolico³³. Quello dell'*overreacher* è un percorso di solitudine

³⁰ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 119; tr. it., cit., pp. 180-181.

³¹ O. Spengler, *Der Untergang*, cit., p. 238: «Siegfried, Parzival, Tristan, Hamlet, Faust sind die einsamsten Helden aller Kulturen», tr. it., cit., p. 282: «Sigfrido, Parsifal, Tristano, Amleto, Faust sono gli eroi più solitari di tutte le civiltà».

³² M. Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York and Toronto, Penguin Edition, 1988, *Preface to the Penguin Edition: The Broad and Open Way*, pp. 5-12, qui p. 8 [tale *Prefazione* è assente dalla traduzione italiana *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, a cura di Valeria Lalli, Bologna, Il Mulino, 2012. It.: «soggettività e interiorità sono divenute a un tempo più ricche e più intensamente sviluppate»].

³³ O. Spengler, *Der Untergang*, cit., a p. 924 sottolinea questa caratteristica dei movimenti religiosi di riforma notando che «die letzten Reformatoren wie Savonarola und Luther waren städtische Mönche. [...] Ihre städtische und geistige Askese leitet von der Einsiedelei stiller Täler zur Gelehrtenstube des Barocks hinüber»; tr. it., cit., p. 1088 «gli ultimi riformatori, come Savonarola e Lutero, erano monaci cittadini. [...] La loro ascesi cittadina e intellettuale conduce dagli eremi di valli tranquille agli studi dei dotti del Barocco».

che inizia nella stanza del dottor Faust e termina nella non meno solitaria, seppur sontuosa, villa di West Egg del Grande Gatsby. Per tutti può valere quel che Baldick sostiene dei tre narratori di *Frankenstein*: «the condition of solitude cannot be cured, only sharpened by knowledge. [...] Seeking knowledge in solitude, they are condemned to find only a more distressing knowledge of solitude»³⁴.

Gli effetti della Riforma protestante sullo spirito umanistico erasmiano e sulle coscienze più sensibili che in essa vedevano «einen Einbruch subjektiver Willkür in die objektive Satzungen und Ordnungen der Kirche»³⁵ sono stati profondi e durevoli; è come se essa avesse introdotto un elemento di caos nelle rigide regole della teologia cristiana. Tale operazione di smantellamento non solo ha provocato l'abbandono di numerosi agenti mediatori e intercessori (il sacerdote, i santi protettori, l'angelo custode, la Vergine Maria) tra l'individuo e il proprio Dio, ma ha evidentemente anche lavorato per liberare freni inibitori che fino ad allora avevano limitato e contenuto la *hybris*, quasi un viatico per andare oltre e trasgredire concesso agli esseri umani e non più a esseri divini o semi-divini; una conquista in cui è insito un pericolo mortale, se dobbiamo basarci sui destini dei nostri *overreacher*.

3.1.3 Il diavolo tentatore e l'interiorizzazione dell'opposizione bene/male

The devil makes work for idle hands.³⁶

Sola fides, sola scriptura sono le parole d'ordine della riforma protestante; la concezione che l'esistenza di una gerarchia ecclesiastica sia superflua e che ciascuno possa interpretare la Bibbia da sé comporta anche un'ossessione per la figura del diavolo di gran lunga superiore alla teologia non riformata. Il doversi appoggiare alla esclusiva autorità della Scrittura, la nuova necessità dell'introspezione personale e dunque la maggiore solitudine del fedele riformato si sommano alla eliminazione della confessione e della figura mediatrice

³⁴ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 46, corsivo dell'Autore [it.: «la condizione di solitudine non può essere guarita, ma solo aggravata dalla conoscenza. [...] Cercando la conoscenza in solitudine, essi sono condannati a trovare soltanto una conoscenza più angosciante della solitudine»].

³⁵ Questo giudizio è espresso dal narratore Zeitblom nel *Doktor Faustus* di Mann, vd. Th. Mann, *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1947, p. 139; tr. it., Id., *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, in Id., *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, i Meridiani Mondadori, 2016, p. 128: «l'irrompere dell'arbitrio soggettivo nell'ordine e nei principi oggettivi della Chiesa».

³⁶ Vecchio detto della tradizione popolare protestante [it.: «Il diavolo dà lavoro a mani oziose»].

e rassicurante del sacerdote privando l'individuo dei rimedi contro il demonio e lasciandolo solo a combattere il male. L'uso della propaganda riformista contro il papa anticristo e discepolo del demonio contribuisce alla concretizzazione del maligno, che nei paesi protestanti diviene molto più incisiva e presente nella vita quotidiana del fedele. È già Lutero ad attribuire tale potere al diavolo³⁷, ma l'enfasi sullo studio individuale della Bibbia da parte della teologia puritana rende il fedele ancora più indifeso; egli non è un grande anacoreta o un santo medievale in grado di resistere al diavolo unicamente con la propria forza, ma un semplice uomo pieno di terrore, costretto a ripiegarsi su di sé e ad autoassolversi, ma per lo più ad autocondannarsi. Tali trasformazioni lasciano un segno indelebile nella cultura anglosassone, tanto che possiamo parlare di un 'diavolo protestante', con la cui presenza il devoto è costretto a fare i conti quotidianamente in una perpetua lotta per resistere alla sua tentazione³⁸. Il dialogo con un Satana interiorizzato, che assume su di sé l'origine e la rappresentazione di ogni male e si pone come il contrario di Dio in un dualismo oppositivo mai percorso fino ad allora nella cristianità, è dunque un'esperienza comune nella teologia riformata che avrà un ruolo importante sia nella genesi del motivo del doppio letterario che in ciò che Rosemary Jackson ha definito il fantastico moderno; entrambi gli ambiti riguardano da vicino la letteratura dell'*overreacher*. Secondo Jackson, le narrazioni appartenenti al fantastico della modernità si caratterizzano per un «radical shift in the naming, or interpretation, of the demonic»³⁹. Se nella letteratura ancora a sfondo religioso il

³⁷ J.B. Russell, *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, 1986; per i dettagli della teologia luterana sul diavolo vd. le pp. 34 ss.; tr. it., Id., *Il diavolo nel mondo moderno*, Roma-Bari, Laterza, 1988, a cura di Fernando Cezzi, pp. 16 ss. Cfr. anche H. Fisch, *A Remembered Future*, cit., p. 20 s., tr. it., cit., p. 37 s. e T. Gregory, *Principe di questo mondo: Il diavolo in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2013, 2014, p. 70 ss.: «L'ossessione del peccato che vizia radicalmente la natura umana moltiplica il potere e l'onnipresenza del demonio [...] Lutero, rifugiato alla Wartburg, sente legioni di diavoli nei venti che spirano dalle finestre mal connesse e nei rumori sul soffitto della sua stanza».

³⁸ Per questa e altre interessanti osservazioni sulla peculiarità della figura del diavolo nell'Inghilterra protestante, vedi l'articolo di Nathan Johnstone, *The Protestant Devil: The Experience of Temptation in Early Modern England*, in «Journal of British Studies», 43/2, April 2004, pp. 173-205, qui p. 175-177: «Whereas the medieval remit of the Devil had included temptation as one of a variety of activities with which he might afflict mankind, Protestants elevated it into the single most important aspect of his agency, which virtually eclipsed all others. [...] He could introduce sinful thoughts into the mind, or take hold on man's corrupted will and turn him to sin. This understanding was intended to allow Satan's power to be felt within the life of every Christian, and demanded an empathic engagement with the experience of sin, rather than a separation from it. Moreover, it taught Christians that the difference between the regenerate and reprobate lay only in their response to the shared experience of temptation» [it.: «Mentre tra le prerogative del Diavolo medievale la tentazione era una tra le tante attività con cui egli poteva affliggere l'umanità, per i Protestanti essa divenne l'unico aspetto di rilievo della sua azione eclissando così virtualmente tutti gli altri. [...] Egli poteva insinuare nella mente pensieri peccaminosi, o prendere possesso della volontà corrotta dell'uomo e portarlo a peccare. Questa concezione implicava che il potere di Satana fosse percepito nella vita di ogni cristiano, ed esigeva un coinvolgimento empatico con l'esperienza del peccato, più che una separazione da esso. Inoltre, insegnava ai cristiani che la differenza tra gli eletti e i reprobati risiedeva unicamente nella loro reazione alla comune esperienza della tentazione»].

³⁹ R. Jackson, *Fantasy*, cit., p. 54; tr. it., cit., p. 50: «Il fantastico moderno è caratterizzato da un mutamento radicale nella definizione, o nell'interpretazione, del demoniaco».

male è collocato al di fuori dell'essere umano, convenientemente nella figura del diavolo, con l'avvio della secolarizzazione e razionalizzazione nel pensiero filosofico e intellettuale dal '600 in poi, «the demonic is not supernatural, but is an aspect of personal and interpersonal life, a manifestation of unconscious desire. [...] Mary Shelley's *Frankenstein* is the first of many fantasies re-deploying a Faustian tale on a fully *human* level. From then onwards, fantastic narratives are clearly secularized: the 'other' is no longer designated as supernatural, but is an externalization of part of the self»⁴⁰. L'autrice esemplifica questa interiorizzazione del conflitto tra il bene e il male proprio con la trasformazione del mito di Faust nella letteratura moderna: «The demonic pact which Faust makes signifies a desire for absolute knowledge, for a realization of impossibility, transgressing temporal, spatial and personal limitations, becoming as God»⁴¹. La fonte della minaccia in epoca moderna è dunque il sé, il pericolo è interno al soggetto «through excessive knowledge, or rationality, or the mis-application of the human will»⁴². Questo modello è presente in tutte le opere dell'*overreacher*, da *Frankenstein* in poi. Un uso troppo estremo della volontà umana o del pensiero (Dorian Gray riesce a far invecchiare il ritratto al suo posto con il puro desiderio) produce una situazione *distruttiva*, crea pericoli e timori che possono essere neutralizzati «only by correcting the original 'sin' of overreaching, of the misapplication of human knowledge or scientific procedure»⁴³. Dunque, è plausibile affermare che l'assenza e l'imperscrutabilità di Dio e l'onnipresenza della tentazione del maligno possa costituire un'altra spiegazione teologica della nascita dell'*overreacher* e che l'espedito della fuga nel patto col diavolo presente come motivo narrativo esplicito o simbolico nella sua letteratura rappresenti la scorciatoia tipica dell'ambizioso-distruttivo, che vuole arrivare alle gioie del cielo senza 'attraversare' le peripezie, ma 'oltrepassandole'.

⁴⁰ Ivi, p. 55, corsivo dell'Autrice; tr. it., cit., p. 51: «il demoniaco non è soprannaturale, ma è un aspetto della vita personale ed interpersonale, una manifestazione del desiderio inconscio. [...] *Frankenstein* di Mary Shelley è la prima di molte opere fantastiche che riutilizzano una storia faustiana ad un livello completamente *umano*. Da allora in poi, le narrative fantastiche sono chiaramente secolarizzate: 'l'altro' non è più designato come 'soprannaturale', ma è un'esteriorizzazione di parte del sé».

⁴¹ Ivi, p. 57; tr. it., cit., p. 53: «Il patto demoniaco di Faust è un desiderio di sapere assoluto, di realizzazione dell'impossibile, trasgredendo le limitazioni spaziali, temporali e personali, diventando come Dio», traduzione da me modificata.

⁴² Ivi, p. 58; tr. it., cit., p. 53: «attraverso un sapere o una razionalità eccessivi, o l'uso erroneo della volontà umana», traduzione da me modificata.

⁴³ Ivi, p. 58; tr. it., cit., p. 53: «soltanto correggendo il 'peccato' originale della presunzione (*overreaching*), dell'uso erroneo del sapere umano o della verità scientifica», trad. parzialmente modificata.

3.1.4 L'overreacher e il peccato di presunzione

La letteratura dell'*overreacher*, pur non essendo di tipo moralistico o moraleggiante, evidenzia una complessa trama etico-religiosa, giacché ha tra i suoi temi dominanti il rapporto col male/maligno e col peccato. Quest'ultimo assume nelle chiese riformate un'importanza e un significato diversi da quelli dell'ortodossia cattolica per una serie di ragioni che abbiamo in parte già osservato: l'eliminazione dell'assoluzione fa sì che il devoto resti solo a perdonarsi, le dottrine della grazia e della predestinazione lasciano poche certezze di salvezza, se non la necessità di un attivismo che, da un lato, giustifica l'ambizione di dimostrare e dimostrarsi meritevoli, dall'altro amplifica il senso della propria peccaminosità. Difatti, se restare passivi dinanzi al proprio destino di dannazione non è considerato corretto, anche cercare di comprendere o di cambiare la volontà di Dio attraverso le proprie azioni appare un segno di 'presunzione', un chiaro indizio che ci si trova dalla parte dei reprobati. La figura letteraria dell'*overreacher*, quale manifestazione della cultura anglosassone, si muove, difatti, tra *sinfulness* e *activism*, tra un onnipervadente senso del peccato e una connaturata inquietudine, ovvero fonde in sé sia l'oltrepassamento spirituale dei limiti, quindi di ciò che è lecito, sia il modo mondano di stare al mondo, quello dell'attività pratica, materiale che presiede l'esistenza di ogni buon borghese⁴⁴. Gli *overreacher* della modernità

⁴⁴ Due passi tratti da *Frankenstein* esemplificano bene questo concetto. Il primo riguarda l'amico fraterno e uno degli alter ego di Victor, Henry Clerval: «His father was a narrow-minded trader and saw *idleness and ruin in the aspirations and ambition of his son*. Henry deeply felt the misfortune of being debarred from a liberal education. He said little, but when he spoke I read in his kindling eye and in his animated glance a restrained but firm resolve *not to be chained to the miserable details of commerce*», M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, 1998², dalla versione del 1831, *Appendix B*, p. 212, enfasi mia [tr. it., M. Shelley, *Frankenstein, o il moderno Prometeo*, traduzione e cura di Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2013², p. 96: «Suo padre era un commerciante dalla mentalità talmente chiusa da non vedere che indolenza e rovina nelle aspirazioni e nell'ambizione del proprio figlio. Henry si rendeva profondamente conto della sfortuna di essere tenuto fuori da un'educazione liberale. Non disse molto, ma quando parlò fui in grado di leggere nel suo sguardo acceso e animato una controllata ma ferma volontà di non rimanere incatenato nelle meschine quisquiglie del commercio»], in cui si esprime il disprezzo per il commercio e per la mentalità e l'etica borghesi; successivamente lo stesso Clerval così racconta: «how great was the difficulty to persuade my father that all necessary knowledge was not comprised in the noble art of book-keeping; and, indeed, I believe I left him incredulous to the last, for his constant answer to my unwearied entreaties was the same as that of the Dutch schoolmaster in *The Vicar of Wakefield*: 'I have ten thousand florins a year without Greek, I eat heartily without Greek.' But his affection for me at length overcame his dislike of learning, and he has permitted me to undertake a voyage of discovery to the land of knowledge», M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², p. 38 [tr. it., cit., p. 115-116: «Puoi facilmente immaginare [...] quanto è stato arduo persuadere mio padre che tutto il sapere necessario non è compreso nella nobile arte della contabilità; e, a dire il vero, credo fino alla fine io lo abbia lasciato poco convinto, poiché la sua costante risposta alle mie instancabili richieste era la stessa del maestro olandese nel *Vicario di Wakefield*. 'Ho diecimila fiorini l'anno senza il greco, mangio con un buon appetito senza il greco'. Tuttavia, alla fine, il suo affetto per me ha avuto la meglio sulla sua antipatia per l'istruzione, dandomi il permesso di intraprendere un viaggio di scoperta nella landa del sapere»]. In seguito, dopo la morte del fratellino William, Victor riceve dal padre una lezione di morale borghese: «is it not a duty to the survivors that we should refrain from augmenting their unhappiness by an appearance of immoderate grief? It is also a duty owed to yourself, for excessive sorrow prevents

peccano perché agiscono applicando un'arte o una scienza, ma il loro desiderio travalica la legge, i limiti imposti loro dalla natura e dalle convenzioni sociali. Anche l'aristocratico Dorian Gray si inserisce in questo quadro, in quanto il suo peccato è desiderare che il suo corpo non invecchi, ma resti una *commodity* inalterabile. L'*overreacher* vive un'ansia dinamica, quell'attivismo espansivo teorizzato da Spengler a proposito della cultura faustiana: «Der reine Raum des faustischen Weltbildes ist nicht bloß Dehnung, sondern Ausdehnung in die Ferne, als Wirksamkeit, als Überwindung des Nur-Sinnlichen. als Spannung und Tendenz, als geistiger Wille zur Macht»⁴⁵. Sia nella morale che nella conoscenza della natura esistono nella cultura faustiana una tensione, una volontà di potenza, un bisogno profondo di distanza, di isolamento, di superiorità sconosciuti alle altre culture precedenti o parallele, che portano l'essere umano a trasgredire, a eccedere i valori e i limiti naturali. Questa tendenza non è il frutto dell'immaginazione di pochi autori, ma ha origine nelle trasformazioni e nelle contraddizioni sorte con le riforme protestanti. La ricerca individuale viene, da un lato, incoraggiata come mezzo di accesso alla parola di Dio, e, dall'altro, stigmatizzata perché facilmente comporta il rischio di incontri indesiderati col demonio e di ambizioni al di là del consentito. Da una parte, si predica l'annullamento del sé in un atto di totale abbandono, e dall'altra si rendono necessari un'autoaffermazione, un attivismo del tutto nuovi. Nell'analizzare il concetto di *self-denial* nell'ambito della teologia riformata, Bercovitch nota che esso si pone sia contro che in favore dell'individualismo: «We cannot help but feel that the Puritans' urge for self-denial stems from the very subjectivism of their outlook, that their humility is coextensive with personal assertion. Necessarily, the militancy they hoped would abase the self, released all the energies of the self, both constructive and destructive»⁴⁶. Qui Bercovitch coglie bene la contraddizione insita negli sviluppi delle teologie protestanti, che già Perry Miller aveva così condensato:

improvement or enjoyment, or even the discharge of daily usefulness, without which no man is fit for society», ivi, p. 61 [tr. it., cit., p. 152: «non è forse dovere di chi sopravvive impedire alla propria infelicità di accrescersi dimostrando un dolore immoderato? Questo lo devi anche a te stesso, perché una pena eccessiva prevarica ogni progresso o piacere, arrivando persino ad impedire quelle funzioni quotidiane senza le quali nessun uomo è adatto alla società»]; anche il dolore non può essere che moderato.

⁴⁵ O. Spengler, *Der Untergang*, cit., p. 396; tr. it., cit., p. 465: «Il puro spazio dell'immagine faustiana del mondo non è la semplice estensione, ma l'estendersi verso una lontananza come azione, come superamento di ciò che è soltanto sensibile, come tensione e tendenza, come spirituale volontà di potenza».

⁴⁶ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven & London, Yale University Press, 1975, p. 18-19 [it.: «Non possiamo non pensare che l'insistenza dei Puritani sull'autoannullamento derivi proprio dal soggettivismo della loro mentalità, che la loro umiltà sia pari alla loro affermazione personale. Pertanto, la devozione militante che speravano mortificasse il sé, liberava invece tutte le energie del sé, sia quelle costruttive che quelle distruttive»].

Perhaps the most highly paradoxical and ironic of the doctrines was that of the total depravity, for it contained on the face of it a view of life that seems to make all endeavor useless, yet in effect it aroused Protestants to fervent action; it ought to have inspired melancholy and humility, but it often gave rise to Pharisaism and sanctimonious pride; it ought to have encouraged contempt of the world and of treasure, but it proved especially congenial to thriving merchants and accumulators of worldly goods. It ought to have forced man to grovel in the dust, but instead one of its principal effects was a renewed emphasis upon the importance of his role in the creation, a fresh vision of the boundless possibilities of his genius.⁴⁷

L'ambiguità tutta puritana tra la condanna della concentrazione su di sé e dell'egotismo e la sua necessità devozionale e pratica si ritrova nell'*overreacher* letterario, che è tipicamente autocentrato e teso ai suoi scopi individuali e nel quale la consapevolezza della propria peccaminosità è soverchiata da una eccessiva *self-confidence*, ovvero dal peccato vero e proprio, quello di presunzione.

Abbiamo rapidamente enucleato alcune cause della coscienza divisa nel pensiero cristiano occidentale e alcune delle implicazioni del concetto di male, oltre al ruolo ambiguo del libero arbitrio nel pentimento e nella possibilità di salvezza in combinazione con la controversa questione della predestinazione, per giungere al sentimento dell'orgoglio e della presunzione (*pride*). Quest'ultimo è centrale nelle nostre storie, i cui personaggi sono tipicamente animati da una sconfinata sete di rivalsa che non può essere di natura biografica, ma deve affondare le radici in qualcosa di più profondo e archetipico, una ribellione o una repressione del destino tragico, infernale, che attende chiunque si macchi di qualche colpa, in quanto ormai destinato alla dannazione senza possibilità di recupero.

3.1.5 L'eredità puritana nella letteratura dell'*overreacher*

[...] we are innocent: what have we
Done, that we must be victims for a deed
Before our birth, or need have victims to

⁴⁷ P. Miller, *The New England Mind: The Seventeenth Century*, Harvard University Press, Cambridge MA., 1954, p. 181 [it.: «Forse il massimo dell'ironia e del paradosso si ritrovano nella dottrina della totale depravazione, che all'apparenza conteneva una visione della vita per cui ogni sforzo era inutile, mentre in realtà spingeva i Protestanti a un fervente attivismo; avrebbe dovuto ispirare malinconia e umiltà, ma spesso generava farisaismo e ipocrita superbia; avrebbe dovuto incoraggiare il disprezzo per il mondo e le ricchezze, ma si rivelava particolarmente congeniale a floridi mercanti e accumulatori di beni mondani. Avrebbe dovuto spingere l'uomo a strisciare nella polvere, mentre uno dei suoi effetti principali era quello accentuare l'importanza del suo ruolo nel creato, una nuova visione delle illimitate possibilità del suo genio»].

Atone for this mysterious, nameless sin
If it be such a sin to seek for knowledge?⁴⁸

Sebbene il puritanesimo in Inghilterra esca sconfitto dall'agone politico, le idee diffuse con zelo dai suoi dotti predicatori filtrano profondamente nello spirito della *middle class*.

Calvinism remained the most powerful psychological enemy of the Promethean view. [...] The Calvinist doctrine was [...] one of 'double predestination'. [...] From a psychological point of view, this was a scenario fraught with double binds: an individual who strove to be good and deserving of God's grace was fulfilling their destiny if they were elect, or exhibiting the cardinal sin of 'presumption' if they did not belong to the chosen few and, hence, were reprobate. Even seeking to understand one's predestined lot was a form of presumption since the gulf between human and divine intelligence was unbridgeable. [...] The picture is one of a culture impregnated with despair. [...] Through the eighteenth century and beyond, Calvinism remained entrenched in Scotland and widespread in England.⁴⁹

L'influenza del puritanesimo sulla religiosità d'Oltremarina fu dunque assai profonda e la letteratura ne è stata ampiamente toccata⁵⁰. Nel nostro caso la punizione dell'ambizioso e il senso di colpa e di peccaminosità che serpeggia in tutti gli *overreacher* è senz'altro da attribuire alla peculiare sensibilità creatasi sulle questioni etiche a partire dai movimenti religiosi riformatori.

Tutti gli scrittori esaminati in questo studio, a partire già da Marlowe e Milton, ebbero rapporti e vissuti intensi e singolari con la sfera teologica e religiosa, sia per aperto interesse, che per storia familiare o scelta individuale. Se verifichiamo questa affermazione sugli autori

⁴⁸ George Gordon, Lord Byron, *Cain*, su <http://www.bartleby.com>, ultimo accesso 21 settembre 2017, Act III, sc. i, ll. 88-92; tr. it., Lord Giorgio Byron, *Caino*, in Id., *Opere Complete*, vol. III, trad. di P. De' Virgillii, Torino, Pomba, 1853, p. 104: «Noi siamo innocenti. Che abbiamo noi fatto, poiché dobbiamo esser vittima d'un fallo commesso innanzi il nostro nascimento; o aver uopo di vittime per espiar questo misterioso ed innominato delitto; se pur delitto può dirsi il ricercar la scienza».

⁴⁹ J. Goodall, *Electrical Romanticism*, in M. Shelley, *Frankenstein*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 490-506, qui p. 494 [it.: «Il Calvinismo rimase il nemico psicologico più potente della visione prometeica [...] La dottrina calvinista [...] della 'doppia predestinazione' [...] dal punto di vista psicologico implicava uno scenario carico di 'doppi legami': chi si sforzava di essere buono e meritevole della grazia di Dio compiva il proprio destino se era un eletto, o commetteva il peccato cardinale di 'presunzione' se non apparteneva ai pochi scelti, e, dunque, era un reprobato. Persino cercare di comprendere quale fosse la propria sorte era una forma di presunzione, poiché il divario tra l'intelligenza umana e quella divina era incolmabile. [...] Il quadro dunque è quella di una cultura colma di disperazione. [...] Per tutto il XVIII secolo e oltre il Calvinismo rimase ben radicato in Scozia e diffuso in Inghilterra»].

⁵⁰ Jane Goodall definisce una 'sindrome culturale' esplorata da molti autori del XVII e XVIII secolo il diffuso senso di colpa che porta al sentirsi esclusi dal resto della razza umana, in Id., *'Frankenstein' and the reprobate's conscience*, in «Studies in the Novel», 31/1, Spring 1999, pp. 19-43, qui p. 23.

dei tre romanzi che sono l'oggetto principale di questo studio, osserviamo che Mary Shelley, figlia di un intellettuale radicale e ateo, ma cresciuto in una famiglia di devoti e conservatori *dissenters*⁵¹, colloca le origini di Victor Frankenstein e della sua famiglia a Ginevra, la roccaforte del calvinismo (nonché città natale dell'ammirato Rousseau); Stevenson, «an atheist obsessed with religious questions»⁵², è scozzese di austera educazione presbiteriana, della cui eredità non si libererà mai e Wilde, pur di solida famiglia protestante-irlandese, strizza per tutta la vita l'occhio a una forma di cattolicesimo il cui senso del peccato e della colpa sembravano fornire un necessario contraltare ai suoi travagli esistenziali. Lo stesso Wilde reagendo a una delle tante critiche apparse alla pubblicazione del *Dorian Gray* così sintetizza la pesante eredità che il puritanesimo ha lasciato nella cultura inglese: «Puritanism is never so offensive and destructive as when it deals with art matters. It is there that it is radically wrong. It is this Puritanism, to which your critic has given expression, that is always marring the artistic instinct of the English. So far from encouraging it, you should set yourself against it, and should try to teach your critics to recognise the essential difference between art and life»⁵³. Nessuno dei nostri autori, dunque, appartiene ai 'mainstream English Protestants'; al loro dichiarato ateismo soggiace una peculiare sensibilità religiosa che li colloca in una sorta di marginalità spirituale da cui è possibile rappresentare criticamente alcuni aspetti della moralità e della cultura del proprio tempo anche attraverso l'uso della figura dell'*overreacher* che viene ad assumere una valenza di critica sociale, come abbiamo già osservato per il Sir Giles Overreach di Massinger. Il genere del fantastico, cui sono ascrivibili le tre opere dei nostri autori, offre la possibilità di indirizzare alla società repressiva critiche sotterranee, in grado di passare, mascherate sotto le vesti dell'irreale, attraverso le maglie della censura sia istituzionale che morale. Ma più che una generica resistenza creativa, che a seconda del momento storico e culturale si dirige verso un certo tipo di atteggiamento religioso, o scientifico o economico, l'*overreacher* esemplifica la caduta di chi si avventura fuori dal contratto sociale, pericolo che nella cultura anglosassone

⁵¹ Per un resoconto convincente dell'influenza dell'educazione calvinista su William Godwin e la sua cerchia familiare e di conoscenti vd. il già citato saggio di J. Goodall, *'Frankenstein' and the reprobate's conscience*, cit., p. 28 s.

⁵² R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*, ed. by Roger Luckhurst, OUP, 2006, dall'Introduzione del curatore, p. vii [it.: «un ateo ossessionato dalla religione»].

⁵³ Dall'articolo di Oscar Wilde alla *St. James's Gazette* del 27 giugno 1890, citato in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, New York, 2007², pp. 366-367, qui p. 367; tr. it., M. D'Amico (a cura di), *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1977, p. 112: «il puritanesimo non è mai così offensivo e distruttivo come quando si occupa di faccende dell'arte. È qui che la sua influenza è radicalmente errata. È questo puritanesimo, al quale il suo critico ha dato espressione, che sciupa in continuazione l'istinto artistico degli inglesi. Invece di incoraggiarlo, lei dovrebbe opporglisi, e tentare di insegnare ai suoi critici a riconoscere la differenza essenziale fra arte e vita».

riformata è evidentemente a portata di mano, se tale figura ricorre con così esatta precisione. Fermo restando dunque il conflitto tra il bene e il male e la punizione del peccato di presunzione, che costituiscono i temi di fondo della letteratura dell'*overreacher*, possiamo seguire l'evoluzione della genealogia dei personaggi da noi individuati sull'asse diacronico della compagine culturale-ideologica e delle vicende storico-sociali in cui sono collocati i testi, individuandone i temi più contingenti. E così *Frankenstein* è anche il prodotto delle idee politiche, sociali e pedagogiche scaturite dalla rivoluzione francese e reagisce all'arroganza della scienza, alla paura dell'altro da sé; *Dr. Jekyll* incarna l'ipocrisia della classe dirigente, il timore dello sdoppiamento della personalità, dell'Io frammentato, oggetto dei nascenti studi di psicologia del profondo; *Dorian Gray* rappresenta il narcisismo dell'edonismo, la distruttività insita nel culto della superficialità, la decadenza di un intero sistema di valori. Se allarghiamo lo sguardo ad altri testi già menzionati in precedenza, *Moby Dick* riproduce la furia del capitalismo, la sua antireaturalità, un tema che ritroviamo in *The Great Gatsby*, cui si aggiunge la sconfitta dell'*American Dream*, la crudeltà di un sistema apparentemente egitario che ricaccia negli inferi chi tenta di scalare le vette del paradiso; nell'ultimo dei nostri testi, il *Doktor Faustus* manniano, «the Faust novel to end all Faust novels»⁵⁴, la cultura occidentale, pur di liberarsi di tutti i vincoli, sfocia nella folle ebbrezza del nazismo.

Nei testi che abbiamo definito prototipici per la letteratura dell'*overreacher*, il *Doctor Faustus* e *Paradise Lost*, il tema religioso è inerente alle vicende narrate e il tema del peccato di presunzione ne costituisce di fatto il tema principale. Ma anche con la secolarizzazione l'eredità religiosa resta dominante nelle opere che compongono la nostra genealogia. In *The Rime of the Ancient Mariner* Coleridge, ad esempio, recupera temi mistico-cristiani e illustra un viaggio spirituale alla *Pilgrim's Progress* in un profondo confronto con la religiosità del suo tempo e sua propria; il *Moby Dick* di Melville è impregnato di simbolismi e riferimenti biblici in un costante incontro-scontro con la tradizione dei suoi avi. In *Dorian Gray* e in *The Great Gatsby* l'ispirazione di matrice religiosa è apparentemente assente; nel primo non abbiamo a che fare con la borghesia delle professioni (come accade in *Dr. Jekyll* che lo precede di pochi anni), ma con un ambiente aristocratico dove non si lavora e il tempo trascorre tra occupazioni mondane e ozio. Eppure, Wilde descrive nei tre protagonisti (Dorian, Lord Henry e Basil) una sorta di 'cenacolo' o conventicola di eletti che mostrano, pur nella diversità dei comportamenti e dei ruoli, un atteggiamento settario. Gatsby tenta la

⁵⁴ H. Fisch, *A remembered Future*, cit., p. 24; tr. it., cit., p. 41: «il romanzo faustiano che poneva fine a tutti i romanzi faustiani».

scalata a un altro ‘cenacolo’, quello dell’aristocrazia dell’*Old Money*, quel mondo del capitalismo rampante dei *roaring twenties* americani, anzi newyorchesi, che sembrava offrire opportunità a tutti. L’eredità del puritanesimo, o comunque delle trasformazioni poste in essere dalle riforme protestanti, permea la compagine sociale in cui sorge e si sviluppa la letteratura dell’*overreacher*.

3.2 L’*overreacher* e la società

We all have passions [...], but how we control those passions is central to whether we become a Promethean overreacher, isolated from society, or a functioning member of a community.⁵⁵

In questo paragrafo mettiamo in relazione alcune caratteristiche della società del capitalismo razionale - che si viene strutturando e consolidando in Inghilterra a partire dal secolo XVII - con la figura letteraria dell’*overreacher* quale sintomo del disagio e delle contraddizioni che ne conseguono. Un altro aspetto delle nuove teologie, infatti, e non solo di quelle di derivazione calvinistico-puritana, è ciò che Weber ha chiamato «die innerweltliche protestantische Askese»⁵⁶, quanto meno come aspirazione e disciplina, come stile di vita richiesto al fedele; un atteggiamento che, come dice il termine, anziché perseguire un distacco dal mondo e dalla sua materialità, diviene motore dello spirito capitalistico: «such asceticism [...] was active in the world of affairs; and so the secular application of Protestant doctrine led to the new social world of capitalist individualism»⁵⁷, dove il primato dell’individuo sulla collettività assume gradualmente un carattere dominante. In questa direzione va la seguente riflessione di Nietzsche: «Der Fleiß entsteht auf zwei ganz verschiedene Arten. Die Handwerker im Süden werden fleißig, nicht aus Erwerbstrieb, sondern aus der beständigen Bedürftigkeit der Anderen. [...] Der Fleiß englischer Arbeiter hat dagegen den Erwerbssinn hinter sich: er ist sich seiner selbst und seiner Ziele bewusst und will mit dem Besitz die Macht, mit der Macht die grösstmögliche

⁵⁵ A. Wright, *Mary Shelley*, Cardiff, University of Wales Press, 2018, p. 5 [it.: «Tutti abbiamo delle passioni [...], ma il modo in cui controlliamo tali passioni distingue l’*overreacher* prometeico isolato dalla società dal membro funzionante di una comunità»].

⁵⁶ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 189; tr. it., cit., p. 222: «l’ascesi protestante intramondana».

⁵⁷ I. Watt, *Myths of modern Individualism*, cit., p. 236; tr. it., cit., p. 206: «Tale ascetismo [...] era molto attivo nel mondo degli affari; e fu così che l’applicazione secolare della dottrina protestante portò alla nuova società dell’individualismo capitalista».

Freiheit und individuelle Vornehmheit»⁵⁸, dove all'individualismo si aggiunge il riferimento alla volontà di potenza; entrambi questi aspetti verranno ripresi da Weber, allorché nel celebre *L'Etica protestante e la nascita del capitalismo* metterà in luce la relazione tra il fenomeno culturale della riforma religiosa e quello economico del capitalismo moderno tracciando la storia del successo del modello anglosassone e del perché esso sia nato proprio in Inghilterra. La figura letteraria dell'*overreacher* racchiude prodigiosamente queste due componenti: egli è un solitario, isolato dalla comunità cui dovrebbe appartenere e che disprezza o da cui deve sottrarsi per via delle sue segrete e peccaminose ambizioni. L'*overreacher* rompe il *covenant*⁵⁹, lo tradisce: Victor Frankenstein, il Vecchio Marinaio, il dottor Jekyll e gli altri protagonisti della nostra genealogia si imbarcano in un'impresa individuale, il cui fine non è il bene collettivo, ma la superbia e il potere personale. Essi sono espressione di quella contraddizione prima osservata da Miller e Bercovitch in merito alla duplice spinta del devoto puritano: da un lato la necessità di una comunità di riferimento, lo stare insieme come forza, e dall'altro l'individualismo sia dell'atto di interpretazione delle scritture, quella che abbiamo chiamato la solitudine del devoto, sia del perseguimento di un successo personale. Al pari del *self-made gentleman* alla Robinson Crusoe, l'*overreacher* è un *commoner*, figlio dell'atteggiamento commerciale e capitalistico del popolo inglese, ma, al contrario del primo, per lui la fine della storia non si determina con l'ottenimento (*achievement*) del successo attraverso peripezie, oppure, come avviene successivamente nel romanzo vittoriano, attraverso l'apprendimento di una lezione o la maturazione/trasformazione del personaggio, ma con la sua caduta, perché il desiderio di partenza è già contro natura⁶⁰. Nell'*overreacher* lo spirito di impresa weberiano che troviamo in Robinson Crusoe degrada in una ricerca vanagloriosa, in una curiosità peccaminosa, che non è di aiuto né a sé né alla propria comunità. Se Dorian Gray è l'unico *overreacher* che appartiene all'aristocrazia, non dimentichiamo che è figlio della trasgressione ai codici sociali, giacché la sua nobile madre lo aveva avuto da un semplice

⁵⁸ F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, cit., p. 688: «§478 - *Fleiß im Süden und Norden*»; tr. it., Id., *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*, in Id., *Opere*, Vol. IV, Tomo II, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965, p. 266: «§478 *Laboriosità nel sud e nel nord* - La laboriosità nasce in due modi completamente diversi. Gli artigiani nel sud divengono laboriosi non per amore di guadagno, bensì per i continui bisogni degli altri. [...] La laboriosità degli operai inglesi ha invece dietro di sé il senso del guadagno: essa è conscia di se stessa e dei suoi fini, e vuole con la proprietà la potenza, e con la potenza la massima libertà e distinzione individuale possibile».

⁵⁹ P. Miller, *The New England Mind: From Colony to Province*, Cambridge, Harvard University Press, 1953, p. 25: «The covenant – its promise of good to virtue and of evil to vice» [it.: «Il Patto – la sua promessa di ricompensare la virtù e di punire il vizio»].

⁶⁰ Cfr. a questo proposito Cap. 1.1.1 per l'analisi del personaggio di Sir Giles Overreach nella commedia *A New Way to Old Debts* di Philip Massinger; egli desidera tra-valicare le barriere sociali, oltre-passare i limiti imposti dalle regole sociali del suo tempo.

soldato. Troveremo un'eco di ciò in *The Great Gatsby* di Fitzgerald, dove il protagonista tenta di integrarsi nell'aristocrazia del capitale della East Coast, in una zona non sua; in tutto e per tutto un parvenu che ne verrà schiacciato.

3.2.1 La fuga dalla comunità

A partire dai loro prototipi, Faustus e Satana, i nostri *overreacher* sono esseri solissimi, autoreferenziali, egoisti e con una spiccata tendenza a nascondersi via via che il loro animo degrada; si pensi al Vecchio Marinaio della ballata di Coleridge, a Frankenstein, a Jekyll, a Dorian. Persino Achab e Gatsby, gli *overreacher* d'Oltreoceano, apparentemente bisognosi di un pubblico che faccia da sfondo alla loro ossessione, sono di fatto figure isolate e asociali: Achab appare soltanto a partire dal Capitolo 28 e sembra incapace di solidarizzare, di intrecciare relazioni umane significative; Gatsby si circonda di folla nelle sue favolose feste, cui però non partecipa, scegliendo di restare in solitudine nelle sue stanze. Lo stesso può dirsi per la cerchia degli affetti: dal Faustus marloviano a Gatsby, i nostri personaggi sono privi di famiglia o si allontanano da essa per perseguire la propria volontà di potenza. Come afferma Watt dei suoi eroi dell'individualismo protestante-capitalista, tutti gli *overreacher* «exist in a domestic vacuum»⁶¹.

Il Satana miltoniano, che compie lo strappo dal Padre suo creatore, svolge la sua impresa da solo, nonostante l'iniziale coinvolgimento degli altri angeli ribelli; anche il Vecchio Marinaio ha una ciurma che lo accompagna, ma al pari di quella di Achab, essa è una quinta del suo personale palcoscenico; Frankenstein ha una famiglia, ma da essa si separa e la sua sventurata impresa porta a distruggere uno a uno tutti i suoi affetti, compresi gli amici di sempre. Egli si nasconde e vive pressoché isolato, tra stanze che sembrano prigioni, ghiacci artici e remote isole scozzesi, perché l'*overreacher* è costretto a fuggire dalla comunità dei propri simili. L'isolamento fisico e morale di Victor deriva dalla scelta di perseguire fini e conoscenze non condivisibili: «Victor lives with a secret that we understand, without explanation, must be kept from public knowledge. [His] activity separates Victor from normal life»⁶² e l'idea luminosa di un inarrestabile progresso si incaglia nei ghiacci di un paesaggio primitivo e ostile; «only Captain Walton returns, and

⁶¹ I. Watt, *Myths of modern Individualism*, cit., p. 123; tr. it., cit., p. 108: «vivono in un vuoto familiare» [trad. parzialmente modificata].

⁶² G. Levine, *The Ambiguous Heritage of Frankenstein*, in G. Levine and U. C. Knoepfelmacher (eds.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley, Los Angeles and London, Univ. of California Press, 1979, pp. 3-30, qui p. 11 [it.: «Victor vive con un segreto che, comprendiamo implicitamente, non può condividere con i suoi simili. [La sua] attività separa Victor da una vita normale»].

only because he surrenders his Frankensteinian ambition [...] Telling the story is made possible by the refusal to live it, and is a means to rejoin the community»⁶³. Questo aspetto è centrale, perché raccontando si sopravvive e narrare la morte la esorcizza e purifica la vita di chi lo fa. Il narratore Walton nel *Frankenstein* somiglia in questo al Vecchio Marinaio e agli altri personaggi cui è affidato il compito di trasmettere una storia.

Frankenstein è un'opera che esprime bene l'idea che la scienza moderna corra sempre il rischio di perdere di vista il proprio obiettivo comunitario, per rifugiarsi e nascondersi in un pericoloso solipsismo. «I ardently desired the acquisition of knowledge»⁶⁴, dice Victor, ma, come era stato per Faust, questo suo desiderio comporta un incessante richiamo alla solitudine: «Study had before secluded me from the intercourse of my fellow-creatures, and rendered me unsocial»⁶⁵, «solitude was my only consolation—deep, dark, deathlike solitude»⁶⁶. Quando Victor acconsente a costruire una compagna per la sua creatura e si reca con l'amico Clerval nelle Isole Britanniche, abbiamo una ulteriore intensificazione di questo sentimento: «Company was irksome to me; when alone, I could fill my mind with the sights of heaven and earth [...] I often refused to accompany him [Clerval] [...] that I might remain alone»⁶⁷; «I was in no mood to laugh and talk with strangers, or enter their feelings or plans with the good humour expected from a guest; and accordingly I told Clerval that I wished to make the tour of Scotland alone; '[...] do not interfere with my motions, I entreat you: leave me to peace and solitude'», dice all'amico⁶⁸. Anche il mostro di Victor è afflitto da una terribile solitudine, conseguenza che lo scienziato non ha saputo prevedere prima di intraprenderne la creazione: «but am I not alone, miserably alone? [...] My vices are the children of a forced solitude that I abhor»⁶⁹. L'*overreacher* sceglie la solitudine, la creatura

⁶³ G. Levine, *The Realistic Imagination: English Fiction from 'Frankenstein' to 'Lady Chatterley'*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1981, p. 25 [it.: «solo il Capitano Walton fa ritorno, ma unicamente perché rinuncia alla sua ambizione frankensteiniana [...] Raccontare la storia è reso possibile dal rifiuto di viverla ed è un mezzo per ricongiungersi alla comunità»].

⁶⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 27; tr. it., Id., *Frankenstein, o il moderno Prometeo*, cit., p. 97: «Desideravo ardentemente acquisire conoscenza».

⁶⁵ Ivi, p. 45; tr. it., cit., p. 127-6: «Lo studio prima mi aveva escluso da qualsiasi relazione con i miei simili, facendo di me un asociale».

⁶⁶ Ivi, p. 61; tr. it., cit., p. 152: «il mio unico conforto era la solitudine, una solitudine profonda, buia e simile alla morte».

⁶⁷ Ivi, p. 113; tr. it., cit., p. 232-3: «La compagnia mi infastidiva e quando ero solo potevo colmare la mia mente con la vista del cielo e della terra [...] Spesso mi rifiutavo di accompagnarlo [Clerval] [...] in modo da rimanere solo».

⁶⁸ Ivi, p. 116-7; tr. it., cit., p. 237-8: «non ero dell'umore giusto per ridere e conversare con persone sconosciute o accordarmi ai loro sentimenti ed interessi con il buonumore che si conviene ad un ospite; così dissi a Clerval che desideravo fare il giro della Scozia da solo. '[...] ti prego di non interferire coi miei movimenti: lasciami tranquillo per un po''».

⁶⁹ Ivi, rispettivamente p. 68 e p. 103; tr. it., cit., p. 164: «ma non sono forse solo, disperatamente solo?», e p. 219: «Le azioni malvagie che ho commesso sono figlie di una intollerabile solitudine forzata», enfasi mia.

no, è *forced*; entrambi finiscono per sottrarsi alla comunione con gli altri, ma mentre per quest'ultima la soluzione alla sua distruttività è da trovarsi nella felicità dell'appagamento coniugale (desidera una compagna), per l'*overreacher* questa soluzione non esiste.

Allo stesso modo Victor non sente di appartenere alla schiera delle persone comuni; egli possiede dei rari talenti, che però non sono messi al servizio del bene comune, ma della propria ambizione e vanità: «When younger, [...] I believed myself destined for some great enterprise. My feelings are profound, but I possessed a coolness of judgment that fitted me for illustrious achievements. This sentiment of the worth of my nature supported me, when others would have been oppressed, for I deemed it criminal to throw away in useless grief those talents that might be useful to my fellow creatures. When I reflected on the work I had completed, no less a one than the creation of a sensitive and rational animal, I could not rank myself with the herd of common projectors»⁷⁰, dove emerge la cieca presunzione di aver agito per il bene dell'umanità; a Victor fa eco il personaggio di Jekyll che in un passo della sua lunga lettera-confessione al termine del romanzo così riflette sull'etica dei suoi esperimenti: «Had I approached my discovery *in a more noble spirit*, had I risked the experiment while under *the empire of generous or pious aspirations*, all must have been otherwise, and from these agonies of death and birth, *I had come forth an angel instead of a fiend*»⁷¹. Anche Jekyll, che all'inizio vive la vita mondana delle persone del suo ceto, è costretto a isolarsi e nascondersi per via dei suoi inconfessabili segreti; quando crede di essere riuscito a liberarsi per sempre del suo malvagio doppio, emerge il suo proposito di reinserimento nella comunità: «Now that that evil influence had been withdrawn, a new life began for Dr. Jekyll. He came out of his seclusion, renewed relations with his friends, became once more their familiar guest and entertainer; and whilst he had always been known for charities, he was now no less distinguished for religion. He was busy, he was much in the open air, he did good; his face seemed to open and brighten, as if with an inward

⁷⁰ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 152; tr. it., cit., p. 296: «Quand'ero più giovane [...] mi credevo destinato a qualche grande impresa. Pur capace di sentimenti profondi, possedevo una freddezza di giudizio che si confaceva alle prestigiose conquiste. La percezione del mio naturale valore mi ha spinto dove altri sarebbero caduti, perché ritenevo un crimine gettar via nell'inutile sconcerto quel talento che avrebbe potuto aiutare i miei simili. Quando mi trovavo a riflettere sul lavoro che avevo compiuto - niente di meno che la creazione di un animale sensibile e razionale - non potevo considerarmi nella schiera dei comuni inventori».

⁷¹ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ed. by K. Linehan, A Norton Critical Edition, New York, London, 2003, p. 51; tr. it., Id., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, a cura di Luciana Pirè, Firenze, Giunti, 1996, p. 64: «Se mi fossi accostato alla mia scoperta *con uno spirito più nobile*, se avessi corso il rischio dell'esperimento *sotto il controllo di aspirazioni pie e generose*, tutto sarebbe andato diversamente: da quelle agonie di morte e di rinascita *sarebbe emerso un angelo, e non un demonio*», enfasi mia.

consciousness of service; and for more than two months, the doctor was at peace»⁷², in cui noteremo l'ironia per l'ipocrisia del tipico *gentleman* vittoriano. Ne ricaviamo l'impressione che perseguire conoscenza si ponga in alternativa alla condivisione e alla vita comunitaria, tema su cui torneremo a breve trattando il peccato di *curiositas*⁷³.

Dorian Gray, che a differenza di altri è tutto meno che un solitario, anziché apprezzare la compagnia dei suoi simili ne abusa rovinando la reputazione di chi è attratto nella sua sfera di influenza e causa dolore e distruzione in chi lo ama; ecco la sua reazione al suicidio della giovane attrice che ha sedotto e poi scartato: «This thing that has happened does not affect me as it should. It seems to me to be simply like a wonderful ending to a wonderful play. It has all the terrible beauty of a Greek tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded»⁷⁴. In *Dorian Gray* l'analisi sociologica costituisce l'ossatura del romanzo, sebbene non sia l'aspetto che più colpì i lettori dell'epoca, molto più attenti a cercarvi la presenza (o piuttosto l'assenza) di un messaggio morale. Il ritratto che Wilde offre della classe dirigente del suo paese è impietoso, sia attraverso una descrizione diretta dell'ambiente delle case signorili di Mayfair e Belgravia (ulteriormente amplificata nella versione in volume del 1891 con l'aggiunta di alcune scene da salotto), sia attraverso la simbologia del ritratto che, ben nascosto agli occhi altrui, registra segreti e vizi ben peggiori di quelli evidenti nell'*East End* londinese con la sua povertà e la sua sordida bruttezza; dietro le facciate eleganti c'è solo orrore e ipocrisia. «From the perspective of social criticism [...] Dorian's portrait stands for the corrupt values of exploitation, the bogus idealism, and the hegemony of a self-assured ruling class. It allegorizes public as well as private vices – the crimes and sins concealed beneath rich brocades»⁷⁵. E' proprio in *Dorian Gray* che l'analisi della comunità di riferimento si fa più intensa: «In *The Picture of Dorian Gray*, Wilde warns against the danger of aesthetic distancing, which results in moral

⁷² R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 28-9; tr. it., cit., p. 35: «Ora che quella presenza malefica si era ritirata dalla scena, Jekyll era rinato. Aveva abbandonato la sua reclusione, aveva riallacciato i rapporti di amicizia, era tornato ad essere l'ospite familiare e il padrone di casa di un tempo; e, se in precedenza era stimato per le opere di carità, ora non lo era meno per lo spirito religioso. Lo si vedeva sempre occupato, passava ore all'aria aperta, faceva del bene; il volto sembrava più disteso e radioso, come per la piena coscienza dei servigi resi. Per oltre due mesi il dottore trovò pace».

⁷³ Vd. sotto 3.3.1.

⁷⁴ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., p. 84; tr. it., cit., p. 149: «ciò che è accaduto non mi tocca come dovrebbe. Mi sembra semplicemente una fine perfetta per una tragedia perfetta. Vi scorgo la tremenda bellezza di una tragedia greca, in cui ho avuto un ruolo importante, ma che non mi ha ferito».

⁷⁵ D.L. Lawler, *Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in 'Dorian Gray'*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, New York and London, Norton, 1988, pp. 431-457, qui p. 450 [it.: «Da una prospettiva di critica sociale [...] il ritratto di Dorian rappresenta i valori corrotti dello sfruttamento, il finto idealismo e l'egemonia di una classe dirigente troppo sicura di sé. È l'allegoria di vizi sia pubblici che privati – crimini e peccati nascosti dietro ricchi broccati»].

disregard towards others»⁷⁶. Ad esempio, ecco una riflessione che Wilde attribuisce al pittore Basil Hallward: «There is a fatality about all physical and intellectual distinction, the sort of fatality that seems to dog through history the faltering steps of kings. *It is better not to be different from one's fellows.* The ugly and the stupid have the best of it in this world. They can sit at their ease and gape at the play. *If they know nothing of victory, they are at least spared the knowledge of defeat. They live as we all should live—undisturbed, indifferent, and without disquiet. They neither bring ruin upon others, nor ever receive it from alien hands [...]* we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly»⁷⁷, dove nel noto atteggiamento elitario che l'autore stesso amava ostentare sembra celarsi, al contrario, la disapprovazione per l'atteggiamento narcisistico-prometeico: meglio essere uno tra la folla che distinguersi e causare rovina a sé e agli altri?

È dunque possibile avanzare l'ipotesi che la presenza delle caratteristiche dell'*overreacher* in così numerosi personaggi post-riforma possa rappresentare una critica o una sorta di esorcismo dell'exasperato individualismo antisociale insito nella cultura dell'occidente anglo-americano, o l'illustrazione di una scomoda eppure necessaria autorepressione, tema che in *Dr. Jekyll* e *Dorian Gray* è assai evidente.

3.3 L'*overreacher* e la scienza

Scienza e letteratura, attività mosse entrambe da una spinta conoscitiva, hanno sempre intessuto una relazione intensa e proficua; tale legame raggiunge un'intensità e una ricchezza nuove a partire dal XVIII e soprattutto nel corso del XIX secolo. La nostra genealogia di *overreacher* accompagna tale rapporto lungo il suo sviluppo in età moderna rivelandone alcuni aspetti peculiari che qui di seguito andiamo a esaminare.

Nel precedente capitolo abbiamo osservato come uno dei motivi dominanti già del *Doctor Faustus* di Marlowe sia la curiosità intellettuale (*libido sciendi*) insieme a «the will

⁷⁶ N.L. Noble, *Tragedy in the Ideas of Friedrich Nietzsche and Oscar Wilde*, in «Inquiries Journal», vol. 7, n. 8, 2015, su <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1059/3/tragedy-in-the-ideas-of-friedrich-nietzsche-and-oscar-wilde>, pp. 1-4, qui p. 3, ultimo accesso 29 gennaio 2018 [it.: «Nel *Ritratto di Dorian Gray*, Wilde mette in guardia dai pericoli dell'isolamento estetico, che ha come esito un disinteresse morale nei confronti degli altri»].

⁷⁷ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 7; tr. it., cit., p. 22: «Nell'eccellenza fisica e intellettuale si annida una fatalità: la stessa fatalità che, negli eventi della Storia, incalza i passi vacillanti dei re. *È più opportuno non distinguersi dai propri simili.* I brutti e gli stupidi se la passano meglio degli altri in questo mondo: possono rimanere seduti a loro agio e godersi lo spettacolo a bocca aperta. *Se nulla sapranno della vittoria, è loro risparmiata almeno l'esperienza della sconfitta. Vivono come dovremmo vivere tutti: indisturbati, indifferenti, e senza preoccupazioni. Non fanno male agli altri né gli altri fanno male a loro [...]* noi tutti soffriremo per questi doni che gli dei ci hanno elargito. Sì, soffriremo terribilmente», enfasi mia.

to power and the appetite for sensation»⁷⁸. Al confine tra medioevo ed età nuova, all'esordio del pensiero scientifico, scienza e religione si confrontano in una figura che è ancora a cavallo tra magia e spirito di indagine. Con il sorgere del metodo scientifico e la professionalizzazione della figura dello scienziato, con la minore influenza dei dogmi e della prassi religiosa nella vita sia quotidiana che culturale degli individui si assiste in Inghilterra a un graduale slittamento di posizioni che nell'Illuminismo diviene adesione a una scienza luminosa e progressiva⁷⁹ - che ci si sforza di rendere coerente con la prassi religiosa -, ma ambiziosa e dirompente, fino a giungere alla fine del '700, epoca che segna i margini anteriori della nostra genealogia di testi, allorché l'immaginario letterario si riappropria della componente spirituale interrogandosi sulla tirannia della ragione. Nelle opere dell'*overreacher* assistiamo a questo passaggio: in *Frankenstein* e in *Dr. Jekyll* i protagonisti sono scienziati, ma la loro non è la scienza dell'Illuminismo, per cui il progresso scientifico ed economico non può che migliorare costantemente le condizioni dell'umanità affrancandola dai limiti della natura. Essa resta bensì quella di Faust, una scienza che allontana dagli affetti, che separa, intrisa di forze oscure che attingono a quel fiume sotterraneo mai inaridito che risale al medioevo e non si è mai separato da esso, una scienza che confina con la superstizione e la religione⁸⁰, dove lo scienziato è un dio tragico prigioniero della sua ambizione e presunzione. È proprio l'immagine della prigione che in entrambi i romanzi connota il luogo dove si svolgono i misteriosi esperimenti dei protagonisti: in *Frankenstein*, il laboratorio di Victor viene definito *cell*⁸¹ e il termine *prison* e i suoi derivati compaiono 15 volte nel testo. In Stevenson la descrizione del laboratorio di Jekyll è chiarissima in questo senso:

a flight of stairs mounted to a door covered with red baize; and through this, Mr. Utterson was at last received into the doctor's cabinet. It was a large room, fitted round

⁷⁸ H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, cit., p. 132 [it.: «la volontà di potenza e la brama di sensazioni»].

⁷⁹ Nel '700 inglese non mancano ovviamente le voci critiche, vedi per l'ambito letterario gli esempi di Swift e Sterne.

⁸⁰ Sia gli studi di Victor Frankenstein sia quelli di Henry Jekyll «led wholly towards the mystic and the transcendental», in R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 48; tr. it., Id., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, cit., 1996, p. 61: «i miei studi scientifici, interamente rivolti agli aspetti mistici e trascendentali».

⁸¹ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 34: «In a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments by a gallery and staircase, I kept my workshop of filthy creation»; tr. it., cit., p. 29: «In una camera solitaria, o piuttosto in una cella, all'ultimo piano della casa, e separata dagli altri appartamenti da un corridoio e da una scala, tenevo il mio laboratorio di creazioni ripugnanti».

with glass presses, furnished, among other things, with a cheval-glass and a business table, and looking out upon the court *by three dusty windows barred with iron*.⁸²

Quella di Jekyll è una «house of voluntary bondage» e lui un «inscrutable recluse», sempre più «confined [...] to the cabinet over the laboratory»⁸³, la cui ubicazione è identica a quella di Victor e alla soffitta dove Dorian Gray tiene occultato il suo ritratto⁸⁴. Jekyll si trova dunque «to lead a life of extreme seclusion», «like some disconsolate prisoner»⁸⁵. Egli racconta che la droga da lui creata e assunta gli apriva «the doors of the prisonhouse» e che egli «fell in slavery», che contrasta con il «sea of liberty» del paragrafo immediatamente successivo⁸⁶. Ma la prova che la sua condizione è senza via di uscita, che il confine tra libertà e prigionia è illusorio emerge da questi pensieri che Jekyll esprime quando è convinto di essersi per sempre affrancato dal suo doppio: «The problem of my conduct was solved. Hyde was thenceforth impossible; whether I would or not, I was now *confined* to the better part of my existence; and oh, how I rejoiced to think it! with what willing humility, I embraced anew the *restrictions* of natural life! with what sincere *renunciation*, I *locked* the door by which I had so often gone and come, and ground the key under my heel!»⁸⁷.

Osserviamo dunque come nei nostri testi la relazione tra scienza e letteratura rispecchi la complessità che essa stava assumendo nel corso del secolo XIX, allorché a una adesione fideistica si andava sostituendo una profonda problematizzazione.

⁸² R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, cit., p. 25; tr. it., cit., p. 30: «una rampa di scale saliva fino a una porta tappezzata di panno rosso; Utterson ne varcò la soglia e fu finalmente introdotto nello studio del dottore. Era una camera spaziosa, con le pareti interamente foderate di armadietti a vetro; fra gli altri elementi dell'arredamento, una grande specchiera reclinabile e un tavolo da lavoro; *tre finestre, impolverate e protette da inferriate*, davano sul cortile», enfasi mia.

⁸³ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, cit., p. 30-31; tr. it., Id., cit., p. 37-38: «prigione volontaria»; «imperscrutabile recluso»; «confinato [...] nello studio sovrastante il laboratorio».

⁸⁴ Il luogo dove decide di nascondere il ritratto «is right at the top of the house», in O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 100, come gli altri luoghi del peccato, ma in più qui è sepolto il suo sé bambino: «he had used it first as a play-room when he was a child [...] Every moment of his *lonely childhood* came back to him as he looked round. He recalled the stainless purity of his boyish life», p. 101; tr. it., cit., p. 177: «lo aveva usato come camera dei giochi [...] Mentre si guardava intorno, gli ritornavano in mente tutti i momenti della sua *infanzia solitaria*. Ripensò alla purezza immacolata della fanciullezza», enfasi mia.

⁸⁵ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, cit., le citazioni si trovano alle pp. 30 e 31; tr. it., cit., p. 37: «in completo isolamento»; p. 39: «simile a un prigioniero senza speranza».

⁸⁶ Ivi, entrambe le citazioni si trovano a p. 52; tr. it., cit., p. 64: «le porte della prigione»; «ridurmi in schiavitù»; «mare della libertà».

⁸⁷ Ivi, p. 57; tr. it., cit., p. 70: «Il problema della mia condotta era risolto. Da quel momento Hyde non era più concepibile. Che lo volessi o no, ero ormai *relegato* nella parte migliore della mia esistenza. Oh, quanto me ne rallegrai! Con quanta volenterosa umiltà tornai ad abbracciare le *restrizioni* di una vita normale! Con quanta sincera volontà di *rinuncia sprangai* quella porta da cui così tante volte ero entrato e uscito e ne spezzai la chiave col tallone!», enfasi mia.

3.3.1 *Il peccato di curiositas*

Boitani definisce Faust e Don Giovanni i nuovi trasgressori della modernità⁸⁸, quasi che la cultura abbia bisogno di un capro espiatorio immaginario (come lo è stato il diavolo per secoli) per esorcizzare le sue colpe, i suoi peccati, per ammonire e colpevolizzare. Se la figura di Ulisse perde con l'Umanesimo e le scoperte geografiche la sua residua connotazione negativa e diviene il tipo ideale per incarnare la *curiositas* della nascente scienza moderna, in Inghilterra e nelle terre riformate è pronto con Faust un nuovo trasgressore, per emulare la bella definizione di Boitani, e con lui inizia una genealogia di soggetti letterari che fa della *cupiditas cognitionis* e della *curiositas experiendi* il motore delle proprie azioni e della propria distruzione. Già Sant'Agostino nella sua lotta contro lo gnosticismo e San Tommaso nella *Summa Theologica*⁸⁹ avevano ammonito che il desiderio di conoscenza avrebbe potuto condurre al peccato di superbia; troppa cultura poteva suscitare il sospetto di rapporti illeciti con figure demoniache. Questo pregiudizio permane nella cultura popolare anche nel cristianesimo riformato, laddove è il dotto, l'intellettuale solitario, il malinconico dal temperamento maniaco la vittima preferita del demonio e la *cupiditas*, il desiderio ossessivo di riempire il proprio vuoto, il solo sentimento esistente. Nel loro delirio di onnipotenza gli *overreacher* letterari sono preda di una curiosità illecita, desiderano una conoscenza proibita, hanno visioni, o allucinazioni, che possono essere anche paradisiache, illusorie, come quella di voler creare esseri umani dal nulla o voler possedere la donna più bella del mondo. Anche per Gatsby, l'amore romantico che lo porta alla distruzione è un'ossessione cieca che non lo rende un uomo migliore. Ma se anche solo desiderare è diabolico, se la conoscenza e il potere che essa conferisce sono un peccato che va punito, come è possibile distinguere tra lo stimolo a una sublime ambizione e l'opera del demonio? Su questa sottile linea si muovono le vicende delle nostre figure. Che cosa separa Robinson Crusoe e la sua legittima ambizione di successo da Victor Frankenstein con la folle ricerca dell'impossibile e la coda di morti che si lascia alle spalle? Si tratta evidentemente di un discrimine etico. L'affermazione di Robinson è il premio a conclusione di una peripezia

⁸⁸ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse: Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 70.

⁸⁹ Tommaso d'Aquino, *La somma teologica*, Seconda Parte, Seconda Sezione, testo latino dell'Edizione Leonina, traduzione italiana a cura dei Frati Domenicani, Edizioni Studio Domenicano, 2014, con testo a fronte, p. 1493, *La curiosità*, Q. 167, A. 1: «ipse appetitus vel studium cognoscendae veritatis potest habere rectitudinem vel perversitatem. Uno quidem modo, prout aliquis tendit suo studio in cognitionem veritatis prout per accidens coniungitur ei malum, sicut illi qui student ad scientiam veritatis ut exinde superbiant»; tr. it.: «il desiderio o l'impegno che conducono alla conoscenza della verità possono essere retti o perversi. Primo, se uno tende a conoscere la verità includendo indirettamente nel proprio studio un motivo vizioso: come fanno ad es. coloro che si applicano alla conoscenza della verità per insuperbirsene».

in cui egli soffre, impara e dimostra abilità e competenze. Il desiderio dell'*overreacher*, invece, è già di per sé immondo, innaturale, peccaminoso, e ossessiona il suo animo divenendo un vizio e non una virtù, a ricalcare «the slippery distinction between knowing one's calling and the presumption of a calling, which led the reprobate to a predetermined course of wrong action»⁹⁰.

Se a partire dal XVII secolo si attenua il pregiudizio contro la curiosità, perché quando tutto è completamente nuovo (mondi, animali, piante) diventa necessario trovare un nuovo metodo di indagine e una nuova classificazione delle scienze, essa non cessa immediatamente di generare sospetti e paure. Ci vorranno secoli (e tanti *overreacher* letterari finiti miseramente) per sconfiggere l'immagine negativa dell'uomo di scienza nella cultura popolare. In realtà, ancora oggi lo stereotipo letterario dello scienziato pazzo che non riesce a controllare le conseguenze della propria scoperta è parte del nostro immaginario, quasi a esorcizzare una paura mai sopita per l'illimitatezza della conoscenza umana, che nelle mani dell'uomo presenta sempre il rischio di divenire uno strumento di distruzione. Lo spiega bene Christa Knellwolf a proposito di *Frankenstein*:

The novel [*Frankenstein*] reminds us that the process of expanding geographic and intellectual boundaries needs to be embedded in a context of care, responsibility and respect. [...] In spite of its guise as a cautionary tale, *Frankenstein* does not primarily warn its readers about the dangers of scientific *curiosity*. [...] Since the acquisition of new knowledge can bring about dramatic changes, it is essential that human affections be strengthened as a backdrop to the responsible application of new discoveries. [...] Its warning about the dangerous consequences of scientific *curiosity* [...] does not instruct us to desist from the desire to know but urges us to build the context for an understanding of self and world that benefits each and every one. [...] It suggests that the first cause of all misfortunes is not unreasonable *curiosity* but insufficient knowledge about the qualities and needs of human life.⁹¹

⁹⁰ J. Goodall, *Frankenstein' and the reprobate's conscience*, cit., p. 30 [it.: «l'incerta distinzione tra il conoscere la propria vocazione e la presunzione di averne una portava il reprobato ad agire male in maniera già predeterminata»].

⁹¹ Ch. Knellwolf, *Geographic Boundaries and Inner Space: 'Frankenstein', Scientific Exploration, and the Quest for the Absolute*, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, pp. 506-520, qui pp. 516-17. [It.: «Il romanzo ci ricorda che il processo di espansione dei confini geografici e intellettuali va gestito con attenzione, responsabilità e rispetto. [...] Nonostante appaia come un racconto ammonitore, il principale obiettivo di *Frankenstein* non è quello di mettere in guardia i lettori contro i pericoli della *curiosità* scientifica. [...] Poiché l'acquisizione di nuove conoscenze può portare con sé cambiamenti inaspettati, è importante che ogni responsabile applicazione di nuove scoperte avvenga in un contesto di rafforzata empatia. [...] Ammonendoci dalle pericolose conseguenze della *curiosità* scientifica [...] non vuole insegnarci a desistere dal desiderio di conoscere, ma invitarci a costruire il contesto per una comprensione di sé e del mondo che sia

In *Frankenstein* il termine *curiosity* appare 16 volte riferito sia a Walton che a Victor, eccone alcuni esempi: «I shall satiate my ardent *curiosity* with the sight of a part of the world never before visited»⁹²; «*curiosity*, earnest research to learn the hidden laws of nature, gladness akin to rapture, as they were unfolded to me, are among the earliest sensations I can remember»⁹³; «partly from *curiosity* and partly from idleness, I went into the lecturing room»⁹⁴; «it was to be decided whether the result of my *curiosity* and lawless devices would cause the death of two of my fellow beings»⁹⁵, e così via. Nelle parole della creatura creata da Victor ritroviamo un giudizio negativo sulla doppia natura dell'essere umano e il potere della conoscenza: «Was man, indeed, at once so powerful, so virtuous and magnificent, yet so vicious and base? He appeared at one time a mere scion of the evil principle and at another as all that can be conceived of noble and godlike. [...] *sorrow only increased with knowledge* [...] Of what a strange nature is knowledge! It clings to the mind when it has once seized on it like a lichen on the rock»⁹⁶.

Anche in *Dr. Jekyll* e in *Dorian Gray* la curiosità scientifica è il motore del *plot*. Nel primo⁹⁷ il protagonista utilizza le sue conoscenze a fini personali per procurarsi piacere e svincolarsi dal codice etico. In più, la storia prende l'avvio proprio grazie alla curiosità dell'avvocato Utterson che sembra deporre il suo perfetto distacco dalle cose e la sua sobrietà puritana per divenire preda di una «singularly strong, almost an inordinate, *curiosity* to behold the features of the real Mr. Hyde»⁹⁸. Il termine *curiosity* appare altre 8 volte nel breve racconto, in riferimento a Utterson e al dottor Lanyon; quest'ultimo deve la sua fine proprio

a beneficio di tutti. [...] Suggestisce che la causa prima di tutte le sventure non è una *curiosità* irragionevole, ma una conoscenza insufficiente delle qualità e dei bisogni dell'esistenza umana», enfasi mia.

⁹² M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 7, qui è Walton che parla; tr. it., cit., p. 3: «Sazierò la mia ardente *curiosità* con la vista di una parte del mondo mai visitata prima, e potrò calpestare una terra mai calcata da piede umano».

⁹³ M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, 1998², *Appendix B*, (testo del 1831), p. 208; tr. it., M. Shelley, *Frankenstein, o il moderno Prometeo*, traduzione e cura di Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2013², p. 17: «*curiosità*, ricerca assidua per imparare le leggi nascoste della natura, gioia vicina all'estasi quando esse mi si rivelavano, queste sono tra le prime sensazioni che riesco a ricordare».

⁹⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 28; tr. it., cit., p. 24: «Un po' per *curiosità* e un po' per passare il tempo, andai nell'aula».

⁹⁵ Ivi, p. 54; tr. it., cit., p. 46: «Si doveva decidere se il risultato della mia *curiosità* e dei miei progetti illeciti avrebbe causato la morte di due esseri umani», tutte le enfasi sono mie.

⁹⁶ Ivi, p. 83; tr. it., cit., p. 72-73: «era l'uomo così potente, così virtuoso e magnifico, e allo stesso tempo così vizioso e meschino? Da un lato sembrava essere un mero discendente del principio del male, e dall'altro tutto ciò che può essere concepito come nobile e divino [...] *con la conoscenza il dolore aumentava* [...] Che strana natura ha la conoscenza! Una volta che ti afferra la mente, ci si aggrappa come un lichene alla roccia», enfasi mia.

⁹⁷ Già nel titolo, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Stevenson propone al suo pubblico lo studio di un 'caso', giocando sull'ambiguità tra la scienza e la nascente letteratura di investigazione.

⁹⁸ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, cit., p. 15; tr. it., cit., p. 16: «una curiosità violenta, addirittura incontenibile: vedere il vero volto di Hyde», enfasi mia.

alla sua «greed of curiosity»⁹⁹, che non gli consente di rinunciare ad assistere alla trasformazione Hyde/Jekyll. In *Dorian Gray* la figura di Lord Henry è quella che meglio corrisponde a questa visione ambigua dello scienziato, tra ambizione e spirito di inchiesta. Lord Henry è spinto da un interesse che possiamo definire ‘scientifico’ per la natura umana, la società e l’esistenza terrena, materie che sembra aver studiato con attenzione. Egli sa che gli esseri umani, così come la natura, sono spinti da forze irrazionali, impersonali, oltre il controllo e la comprensione umana. «Detachment enables Harry to see dispassionately, like a true scientist», e il suo esperimento si chiama Dorian Gray: «he encourages Dorian to follow his own example of pursuing his own self-interest, which means seeking pleasure and avoiding pain»¹⁰⁰. Così si esprime: «I am quite content with philosophic contemplation. But, as the nineteenth century has gone bankrupt through an over-expenditure of sympathy, I would suggest that we should appeal to *science* to put us straight. The advantage of the emotions is that they lead us astray, and the advantage of *science* is that it is not emotional»¹⁰¹. Successivamente apprendiamo che

he had been always enthralled by the methods of natural *science*, but the ordinary subject-matter of that *science* had seemed to him trivial and of no import. And so he had begun by vivisectioning himself, as he had ended by vivisectioning others. Human life—that appeared to him the one thing worth investigating. Compared to it there was nothing else of any value. [...] To note the curious hard logic of passion, and the emotional coloured life of the intellect—to observe where they met, and where they separated, at what point they were in unison, and at what point they were at discord—there was a delight in that! What matter what the cost was? One could never pay too high a price for any sensation. [...] He began to wonder whether we could ever make psychology so absolute a *science* that each little spring of life would be revealed to us. [...] It was clear to him that the experimental method was the only method by which one could arrive at any *scientific analysis* of the passions; and

⁹⁹ Ivi, p. 46; tr. it., cit., p. 58: «ingorda curiosità».

¹⁰⁰ Sh.W. Liebman, *Character Design in 'The Picture of Dorian Gray'*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by M.P. Gillespie, 2007², pp. 439-460, entrambe le citazioni a p. 445 [it.: «egli incoraggia Dorian a seguire il suo esempio e perseguire il proprio interesse personale, vale a dire cercare il piacere ed evitare il dolore»].

¹⁰¹ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., p. 37; tr. it., cit., p. 70: «A me basta la contemplazione filosofica. Dal momento, però, che il diciannovesimo secolo è finito in bancarotta per uno spreco di compassione, suggerirei di rivolgersi alla *Scienza* per rimettere in sesto le cose. Le emozioni hanno il pregio di farci smarrire; il pregio della *Scienza* è di essere priva di emozioni», enfasi mia.

certainly Dorian Gray was a subject made to his hand, and seemed to promise rich and fruitful results.¹⁰²

Il suo è un individualismo antisociale, un elitismo che ricorda molto Nietzsche; egli sopravvivrà proiettando su Dorian uno dei suoi molteplici sé e assistendo ignaro al suo disfacimento. La sua scienza coincide con la curiosità, una curiosità senza amore e senza empatia. Ma sarà lo stesso Dorian a superare il maestro:

That *curiosity* about life which Lord Henry had first stirred in him, as they sat together in the garden of their friend, seemed to increase with gratification. *The more he knew, the more he desired to know.* He had mad hungers that grew more ravenous as he fed them. [...] he desired to be something more than a mere *arbiter elegantiarum*, to be consulted on the wearing of a jewel, or the knotting of a necktie, or the conduct of a cane. *He sought to elaborate some new scheme of life that would have its reasoned philosophy and its ordered principles*, and find in the spiritualizing of the senses its highest realization.¹⁰³

Egli ambisce a farsi iniziatore di una nuova scienza, il cui fine, la ‘spiritualizzazione dei sensi’, giustifica ogni possibile azione.

¹⁰² Ivi, p. 51-2; tr. it., cit., p. 92 ss.: «Era sempre stato attratto dai metodi delle *scienze* naturali, ma i casi di cui si occupavano gli parevano insignificanti e di scarsa attrattiva. Aveva pertanto cominciato a vivisezionare se stesso, per finire col vivisezionare gli altri. La vita umana: ecco l'unica cosa degna di analisi; al suo confronto nient'altro ha valore. [...] Esaminare la logica delle passioni nella sua ardua stranezza e le emozioni dell'intelletto in tutte le sue sfumature; osservare il punto in cui si incontrano e il punto in cui si separano, dove raggiungono l'unisono e dove entrano in disaccordo: che delizia! E che importanza ha il prezzo? Non si paga mai un prezzo troppo alto per le sensazioni! [...] Cominciò a domandarsi se la psicologia avrebbe mai ottenuto lo statuto di una *scienza* assoluta in grado di spiegare l'origine di ogni minima espressione dell'esistenza [...] Non aveva dubbi che il metodo sperimentale fosse l'unico metodo in grado di pervenire a un'analisi scientifica delle passioni; e certamente Dorian Gray costituiva il soggetto adatto e sembrava promettere risultati ricchi e fruttuosi», enfasi mie.

¹⁰³ Ivi, pp. 106 ss.; tr. it., cit., p. 186 ss.: «quella *curiosità* per la vita, che Lord Henry aveva risvegliato in lui per la prima volta che si erano ritrovati soli nel giardino del comune amico, sembrava aumentare man mano che veniva soddisfatta. *Più conosceva, più desiderava di conoscere*; covava appetiti selvaggi, che più nutriva e più si facevano voraci [...] desiderava essere qualcosa di più che un semplice *arbiter elegantiarum*, al quale rivolgersi per chiedere consiglio su che gioiello indossare, su come annodare la cravatta o portare il bastone da passeggio. Cercava, piuttosto, di *elaborare un nuovo stile di vita che avesse una filosofia razionale e principi ordinati*, e trovasse il suo più alto compimento nella spiritualizzazione dei sensi», enfasi mie, tranne la locuzione latina.

3.3.2 Il desiderio di dominio sulla natura e la figura dello scienziato letterario

Un altro aspetto della nuova scienza che troverà ampia eco in letteratura è la peculiarità insita nell'uomo nuovo di voler, anzi di sentirsi autorizzato a, esercitare un controllo pressoché totale sul creato. Questa modalità è esemplificata molto bene nelle nostre figure letterarie. A partire da Faust, attraverso il Vecchio Marinaio, Frankenstein, Jekyll, Achab e Dorian, la mentalità rigorosamente utilitaristica dell'uomo moderno accompagna un desiderio ossessivo di dominio sulla natura. Ne consegue, in ambito scientifico la tendenza a mostrare una totale irresponsabilità per le conseguenze, non tanto delle proprie scoperte, quanto delle loro applicazioni. In particolare, *Frankenstein*, considerato il primogenito del fortunato genere della *science fiction*, ha ricevuto molta attenzione da chi vi ha voluto vedere una critica, un ammonimento, nei confronti di una scienza avvertita come pericolosa¹⁰⁴, egli è il capostipite della popolare immagine dello scienziato che persegue un progetto (folle) senza alcuna considerazione per le conseguenze che esso può comportare per sé e per gli altri.

L'atteggiamento aggressivo nei confronti della naturalità e della creaturalità, la tendenza della scienza moderna a divenire una contro-religione del dominio dell'uomo sulla natura è una delle più frequenti critiche mosse all'uomo della modernità dai suoi osservatori. Ad esempio, se Weber e Spengler divergono nell'analisi della civiltà occidentale, il primo sostenendo che essa ha portato a compimento le massime forme razionali di civiltà, il secondo vedendo proprio nel razionalismo connaturato all'occidente uno spirito sottostante di profonda, autodistruttiva irrazionalità (nonostante l'apparente superiorità della sua civiltà)¹⁰⁵, essi concordano nell'affermare che alla base del successo dello spirito occidentale vi sia un eccezionale dinamismo, un'intensità che non ha precedenti nella storia dell'umanità. Se Weber vi vede la spinta vincente alla razionalizzazione dell'economia che trascina con sé tutti gli altri settori, per Spengler questo dinamismo non può restare a lungo in equilibrio e il 'tramonto' che egli percepisce è diretta conseguenza dell'esagerato attivismo, dell'irresistibile tendenza occidentale a schiavizzare la natura e a trasformarla, dell'uso/abuso della scienza e della tecnologia moderne. Spengler, pur esaltando la figura faustiana «come simbolo dell'Occidente e della sua tensione verso l'espansione»¹⁰⁶,

¹⁰⁴ Vd. ad esempio, il saggio di J. Bate, '*Frankenstein*' and the State of Nature, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 476-480.

¹⁰⁵ J. Farrenkopf, *Weber, Spengler, and the Origins, Spirit, and Development of Capitalism*, in «Comparative Civilizations Review», vol. 27, n. 27, 1992, pp. 2-30, qui pp. 5-6.

¹⁰⁶ Dall'*Introduzione* di Stefano Zecchi a O. Spengler, *Il tramonto*, cit., p. xxvi.

ammonisce che l'uomo ha compiuto una distorsione della sua missione conoscitiva, divenendo schiavo della sua stessa creazione che è ormai una mera ricerca materiale: «Damit aber ist [...] die westeuropäische Physik nahe an die Grenzen ihrer inneren Möglichkeiten gelangt. Der letzte Sinn ihrer geschichtlichen Erscheinung war, das faustische Naturgefühl in begriffliche Erkenntnis, die Gestalten eines frühzeitlichen Glaubens in mechanische Formen eines exakten Wissens zu verwandeln»¹⁰⁷. Nella visione spengleriana del declino dell'Occidente l'ubriacatura del potere immenso che l'essere umano si attribuisce contiene già la sua distruzione, la sua schiavizzazione a opera delle macchine, delle sue meravigliose invenzioni. Spengler, dunque, compie un percorso di giudizio, di critica e di pessimistica visione dell'uomo occidentale come predatore, che non emerge in Weber. Tuttavia, quello che li accomuna e li qualifica come eredi di Nietzsche è l'importanza attribuita alla religione nel formare/trasformare le idee e la cultura di una civiltà, ovvero l'analisi storica della rilevanza della religione riformata: «im Puritanismus liegt schon der Rationalismus verborgen, der nach einigen Generationen der Begeisterung überall hervorbricht und die Herrschaft an sich nimmt»¹⁰⁸. Spengler, da antimodernista, sostiene la profonda irrazionalità e il carattere oscuro e demoniaco dell'industrializzazione e dell'intera civiltà occidentale, in uno spirito che troviamo romanticamente affine a quello di Coleridge e Melville, nonché di Fitzgerald - che sappiamo essere stato direttamente influenzato dalle sue idee¹⁰⁹ -, e di Mann. Come Nietzsche, Spengler ha una visione pessimistica del futuro, ma anche l'ottimismo di Weber sembra subire una battuta d'arresto quando egli conclude *L'etica* con la metafora del «stahlhartes Gehäuse» in cui è imprigionato l'uomo moderno¹¹⁰. Eagleton ha osservato che «even if knowledge of Nature and society exists for the ends of emancipation [...], the upshot of this is to set reason on the despotic throne once reserved for God, which is hardly a measure for unqualified progress. Reason is how the human subject imposes its ends on Nature; but it can do so only by simultaneously laying predatory hands upon itself»¹¹¹.

¹⁰⁷ O. Spengler, *Der Untergang*, cit., p. 538; tr. it., cit., p. 631: «La fisica euro-occidentale ha raggiunto il limite delle sue possibilità interne [...] e ha cambiato il sentimento faustiano della natura in conoscenza concettuale e le figure di una fede originaria nelle forme meccaniche di una scienza esatta».

¹⁰⁸ Ivi, p. 934; tr. it., p. 1100: «nel puritanismo si cela già il razionalismo, che dopo l'entusiasmo di alcune generazioni prorompe dappertutto ed assume il dominio».

¹⁰⁹ Per una analisi dell'influenza di Spengler sulla scrittura del *Grande Gatsby*, vd. R. Lehan, *F. Scott Fitzgerald and Romantic Destiny*, in «Twentieth Century Literature», n. 26, *F. Scott Fitzgerald Issue*, Summer 1980, pp. 137-156; cfr. anche Cap. 4.1.7.

¹¹⁰ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 202; tr. it., cit., p. 232: «gabbia di durissimo acciaio».

¹¹¹ T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, cit., p. 219 [it.: «anche se la conoscenza della Natura e della società ha come fine l'emancipazione [...] il risultato è quello di porre la ragione sul trono dispotico che un tempo era riservato a Dio, cosa che difficilmente dà il senso di un progresso incondizionato. La ragione è il modo con cui l'individuo impone le proprie finalità sulla Natura; ma può farlo solo divenendo allo stesso tempo predatore di se stesso»].

Ancora più esplicito è Crescenzi quando, nell'introduzione alla sua traduzione del *Doktor Faustus* manniano, individua l'elemento distruttivo alla base della visione illuministica e progressiva della realtà, quel lato oscuro, dittatoriale, assolutistico dell'aver assunto la ragione a unico metodo e criterio di operatività nella realtà. La civiltà europea (e quella nordamericana come sua ideale continuazione) è dominata «dal tarlo demoniaco che corrode dall'interno [il suo] sviluppo»¹¹² e prigioniera di una doppia ideologia, «quella trionfalistica del progresso, che sottomette ogni cosa alla razionalità del comando scientifico, e quella del nichilismo e dell'inarrestabile decadenza, che rinchiude negli spazi inutili della vuota possibilità qualunque intenzione affermativa»¹¹³. Di questo dualismo la letteratura dell'*overreacher* offre una esemplificazione convincente, allorquando i protagonisti, scienziati, esploratori e naviganti (nel mare soprattutto della propria anima), sono spinti dal desiderio di oltrepassamento, rompono i legami con la naturalità, violentandola e sprofondando in una forma di oscurantismo che si pone all'opposto delle aspirazioni dell'illuminismo progressista; il loro destino esemplifica la resistenza della natura al desiderio umano di dominio.

Il secolo XIX vede una forte intensificazione della relazione tra scienza e letteratura: sebbene scrivano di cose diverse e con intenti diversi, scienziati e letterati «are disturbed by the same fears, and they are responding to the same cultural challenges, sometimes with the same images and metaphors. While their fields and experiences differ, they share goals as story-tellers: they are writing so that readers can see what they can see»¹¹⁴. Proprio nell'800, il secolo di cui ci stiamo principalmente occupando, gli scienziati e gli autori di narrativa hanno un pubblico comune, che è per lo più quello delle riviste, dei quotidiani e dei periodici non ancora specializzati in discipline. Per soddisfare una diffusa sete di conoscenza, le pubblicazioni di scoperte e indagini scientifiche impiegano necessariamente termini accessibili e familiari e usano metafore e immagini prese a prestito dalle belle lettere, in quanto entrambi, sia gli scienziati professionisti che gli autori letterari, possiedono una formazione culturale basata sui classici e sui testi canonici della tradizione letteraria occidentale. 'Letteratura' è un termine che abbraccia, con le parole di Matthew Arnold,

¹¹² Th. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, Milano, I Meridiani Mondadori, 2016, dall'*Introduzione* di Luca Crescenzi, p. xxxi ss., la citazione è a pag. xxxvi.

¹¹³ Dall'*Introduzione* di Stefano Zecchi a O. Spengler, *Il tramonto*, cit., pp. xvii-xviii.

¹¹⁴ L. Otis (ed.), *Literature and Science in the Nineteenth Century: An Anthology*, OUP, 2002, p. 130 [it.: «sono angosciati dalle stesse paure e reagiscono alle stesse sfide culturali, talvolta con le medesime immagini e metafore. Mentre i loro ambiti ed esperienze sono diversi, come narratori hanno un obiettivo comune: scrivono affinché i lettori vedano ciò che loro stessi vedono»].

«everything written with letters or printed in a book»¹¹⁵. Per superare le diffidenze e le resistenze del pubblico dei lettori, gli scienziati hanno tutto l'interesse a fare riferimenti ad autorità indiscusse, prime tra tutte le fonti religiose. Per comunicare le nuove scoperte, accanto alle prove scientifiche, essi fanno leva sull'immaginazione, sia per spiegare l'ignoto che per stimolare la curiosità dei loro lettori. Insomma, gli strumenti della narrativa vengono impiegati comunemente per rendere familiari e meno sospette idee scientifiche, a volte provocatorie e disturbanti. Di contro, nel corso del secolo XIX, anche gli autori di narrativa del genere realistico si documentano sempre più accuratamente sulla propria materia, a guisa di ricercatori; dunque, scienza come narrativa e narrativa come divulgatrice del pensiero scientifico coesistono l'una accanto all'altra sulle pagine dei periodici dell'epoca e nell'interesse del pubblico. Ma sono gli scrittori di opere meno naturalistiche, quelle della moda neo-gotica e dei racconti di pura immaginazione, a imitare meglio lo stile di comunicazione degli scienziati per conferire veridicità alle proprie fantasie. La narrativa fantastica diviene anticipatrice di possibili futuri scenari in cui l'uomo supera le leggi date e dà espressione alle paure, alle ansie dinanzi alle aperture prefigurate dal pensiero scientifico, avendo dalla sua la possibilità di esplorare sentieri fantastici, ma non inimmaginabili. Laddove la scienza è tenuta al rigore e alla dimostrazione, a fornire prove inconfutabili per poter essere creduta in un secolo di importanti scoperte e di sempre maggiore specializzazione delle discipline, la narrativa può esprimere le angosce più profonde derivanti dalla minaccia di trasformazione della rassicurante realtà; così facendo e spingendosi oltre i limiti dell'allora possibile, va anticipando a sua volta quanto la scienza avrebbe poi perseguito non appena in possesso degli strumenti sufficienti. Questa reciproca rincorsa, lungi dall'essere una peculiarità del secolo XIX inglese, sebbene sia ivi sostanzialmente sorta, si configura come una delle costanti del genere *science fiction* a tutt'oggi; la fantasia è sempre un passo più in là.

Uno dei più duraturi stereotipi della rappresentazione letteraria dello scienziato, quello che lo vede invariabilmente di genere maschile, isolato, insensibile, incapace di relazioni umane e sprofondato in ricerche pericolose per la comunità, riguarda da vicino la figura dell'*overreacher*. A partire dall'alchimista/mago ossessionato da misteri e arcani, di cui la figura faustiana è un illustre interprete, fino agli scienziati letterari ottocenteschi, di cui *Frankenstein* è considerato il capostipite, questo cliché condiviso dagli autori e dal loro pubblico rivela una percezione, non tanto della scienza e del progresso, quanto del singolo

¹¹⁵ M. Arnold, *Literature and Science*, 1882, cit. in L. Otis, *Literature and Science in the Nineteenth Century*, cit., p. xviii [it.: «letteratura è tutto quanto è scritto con delle lettere o stampato in un libro»].

individuo, legata ad arcaiche paure e ansie sui pericoli della troppa conoscenza¹¹⁶, del superamento di limiti e divieti, alla cognizione che non tutto vada esplorato e penetrato, ma debba preferibilmente rimanere nascosto. «After *Frankenstein*, the figure of the scientist in fiction has, almost as a rule, to be that of an aspiring young medical student who dabbles in galvanism, and whose long hours in the seclusion of the laboratory engender or reinforce a misanthropic, or at best insensitive, disregard for his social bonds and duties»¹¹⁷. Da Prometeo a Faust a Frankenstein, e di nuovo a Faust (Mann), abbiamo osservato come l'essere umano abbia sempre desiderato il privilegio della conoscenza, inteso come un potere superiore a quello naturalmente in dotazione; tale anelito si rivela essere una maledizione, perché l'arrogarsi il diritto di elevarsi sopra i limiti concessi comporta inevitabilmente l'ergersi a divinità e il distaccarsi dalla comunità degli umani.

Per approfondire la stretta relazione tra scienza e letteratura nei tre romanzi ottocenteschi che costituiscono il fulcro di questo studio torniamo alla succitata antologia della Otis. Essa affianca brani tratti da opere di scienziati a passi coevi di autori di narrativa e poesia per dimostrarne le affinità e le reciproche influenze sia da un punto di vista stilistico che contenutistico. Ebbene, dei nostri tre autori *Frankenstein* è classificato nel capitolo *Sciences of the Body*, alla sezione *Animal Electricity*; *Dr. Jekyll* in quello dedicato alle *Sciences of the Mind*, sezione *Dreams and the Unconscious*, e, infine, un brano tratto da *Dorian Gray* appare nel capitolo *Social Sciences*, nella sezione *Degeneration*. Questa ripartizione segue un ordine che non è solo cronologico, ma asseconda lo sviluppo delle scienze: a partire dall'anatomia e dalla fisiologia, uno dei primi settori a evolvere anche grazie agli studi di Galvani sull'elettricità, seguitando con la psicologia, che comincia ad affermarsi a metà del secolo XIX con i lavori pionieristici di William James e poi con gli studi sull'inconscio di Freud e della sua scuola, e terminando con le scienze umane, per gran parte del secolo considerate una contraddizione in termini, in quanto i fenomeni sociali erano sempre stati considerati materia per filosofi, benefattori e riformatori e non certo oggetto di una scienza sottoposta a ipotesi e leggi. L'aver posto il passo tratto da *Dorian Gray* nella sezione denominata *Degeneration*, dopo un brano espunto dalla versione inglese di *L'uomo delinquente* di Cesare Lombroso (1876), si spiega proprio con l'impatto ansiogeno che le

¹¹⁶ «I sometimes think if we knew all, we should be more glad to get away», dice l'arci-razionalista dottor Lanyon dopo aver assistito alla trasformazione Hyde-Jekyll, R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, cit., p. 29; tr. it., cit., 36: «Mi viene da pensare a volte che, se sapessimo tutto, saremmo più contenti di andarcene».

¹¹⁷ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 142 [it.: «Da *Frankenstein* in poi, la figura dello scienziato nella narrativa deve essere, quasi sempre, quella di un aspirante giovane studente di medicina che si diletta nel galvanismo e le cui lunghe ore nella solitudine del laboratorio generano o rafforzano un disprezzo misantropico, o nel migliore dei casi un'insensibilità nei confronti dei legami e dei doveri sociali»].

scienze sociali stavano avendo all'epoca sul tessuto culturale inglese e sulla acuta mente di Wilde scardinando tabù e certezze morali. Se infatti i due primi romanzi, *Frankenstein* e *Dr. Jekyll*, si appropriano del linguaggio scientifico per narrare storie di *overreacher* che utilizzano la scienza in modo irresponsabile ed egoistico, il primo alla ricerca della gloria, il secondo del piacere, la storia di *Dorian Gray* si svolge nell'ambiente dell'arte e dell'aristocrazia; in essa domina lo scavo socio-patologico proprio nel momento in cui la nascente sociologia si poneva come ponte tra scienza e letteratura. L'arte non solo recepisce e incorpora le invenzioni scientifiche e i mutamenti macroeconomici, ma talvolta li anticipa.

Afferma Ceserani che «a cavallo tra Ottocento e Novecento [...] il progresso e la conoscenza delle strutture profonde della natura sono ormai dati acquisiti nella coscienza e nella cultura filosofica europee, e non corrispondono più ad alcun motivo di 'trasgressione'. La scienza, attraverso l'indagine e la manipolazione della materia, ha portato a compimento il desiderio faustiano»¹¹⁸. Eppure, la scienza continua a fare paura e a mantenere una distanza con la realtà non scientifica che alimenta ansie e immaginazione artistica, non necessariamente in un atteggiamento di condanna nei confronti del progresso e delle innovazioni scientifiche, ma in una disposizione di profonda preoccupazione archetipica, simile a quella di Zeus che deve trovare subito un rimedio alla sottrazione del fuoco da parte di Prometeo.

Al termine di questa sezione voglio brevemente esplorare un'altra figura di scienziato letterario che presenta alcune affinità con i nostri *overreacher*. Il personaggio del dottor Lydgate nel *Middlemarch* di George Eliot ci offre la possibilità di un piccolo excursus nella letteratura più propriamente realistica del secolo XIX; anch'egli compare nell'antologia della Otis nel capitolo *Sciences of the Body*. «Not altogether a common country doctor, rather more uncommon than any general practitioner in Middlemarch», egli è convinto che

the medical profession [...] was the finest in the world; presenting the most perfect interchange between science and art; offering the most direct alliance between intellectual conquest and the social good. [...] he did not simply aim at a more genuine kind of practice than was common. He was ambitious of a wider effect: he was fired by the possibility that he might work out the proof of an anatomical conception and make a link in the chain of discovery. [...] Lydgate was ambitious above all to contribute towards enlarging the scientific, rational basis of his profession. [...] Such was

¹¹⁸ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino, 2007, dalla voce *Conoscenza, Sapere*, pp. 481-486, qui p. 484.

Lydgate's plan for his future: to do good small work for Middlemarch, and great work for the world.¹¹⁹

Dall'ampio uso di superlativi e dall'insistenza sulla sua ambizione, riconosciamo i tratti di un *overreacher*, un altro scienziato ossessionato, nel suo caso dalla ricerca del *primitive tissue* alla base dell'anatomia umana. George Eliot non lo condannerà a morte, ma a una sorta di fallimentare limbo che è il suo infelice matrimonio, in quanto la sua ossessione non gli ha consentito di porre attenzione ad altro. Dunque, anche in uno dei massimi capolavori del romanzo realistico inglese, Lydgate «is himself a new Prometheus whose quest will lead to disaster»¹²⁰. A riguardo, Baldick sostiene invece che il personaggio di Lydgate esprime una parodia della figura prometeico-romantica del trasgressore e che, anziché essere un *overreacher*, non è altro che un *underachiever*, come Charles Bovary, e la caduta di entrambi «come about through no heroic transgression, but because they have failing practices and spendthrift wives»¹²¹. Lydgate, in effetti, non ha nulla di tragico, ma ciò non fa che dimostrare che i tratti che compongono la figura dell'*overreacher* sono talmente radicati nel patrimonio culturale della società inglese, da poter essere utilizzati anche come parodia o in maniera contrastiva. Se è vero che «we cannot *derive* literary from scientific revolutions directly [...]. Nor can we *depend* on literature to provide blueprints or even harbingers of future scientific developments»¹²², è anche vero che la relazione tra queste due attività umane è profonda e la letteratura veicola le ansie e le paure che la scienza contribuisce a formare; entrambi questi campi nel momento in cui esprimono una creatività e instaurano una comunicazione non possono che influenzarsi a vicenda.

¹¹⁹ G. Eliot, *Middlemarch*, www.planetpublish.com/wp-content/uploads/2011/11/Middlemarch_T.pdf, ultimo accesso 7 settembre 2018, le citazioni sono rispettivamente alla p. 252 e alle pp. 258-259; tr. it., Id., *Middlemarch*, introduzione di Silvano Sabbadini, traduzione e note di Michele Bottalico, Milano, A. Mondadori, 1983, 1995, p. 147: «l'impressione generale era che Lydgate rappresentasse qualcosa di più rispetto a un qualsiasi medico generico di Middlemarch»; p. 150 ss.: «la professione medica [...] era la migliore del mondo. Essa presentava l'equilibrio più perfetto tra la scienza e l'arte e offriva l'unione più diretta tra le conquiste intellettuali e il bene sociale. [...] non mirava semplicemente a un tipo di pratica più genuina di quella comune. Ambiva a un risultato più ampio: era animato dalla speranza di scoprire la prova di una nuova concezione anatomica e di aggiungere così un anello nuovo alla catena delle scoperte. [...] Lydgate ambiva soprattutto a contribuire all'ampliamento delle basi scientifiche e razionali della sua professione. [...] Questo era il progetto di Lydgate per il futuro: fare un buon piccolo lavoro per Middlemarch e un gran lavoro per il mondo».

¹²⁰ G. Levine, *The Ambiguous Heritage of Frankenstein*, cit., in cui si analizzano gli echi di *Frankenstein* in *Middlemarch* e le similitudini tra Victor e Lydgate; qui p. 23 [it.: «è egli stesso un nuovo Prometeo la cui ricerca si rivelerà disastrosa»].

¹²¹ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 186 [it.: «non avviene attraverso una trasgressione eroica, ma perché sono professionalmente dei falliti e hanno mogli spendaccione»].

¹²² G. Beer, *Discourses of the Island*, in F. Amrine (ed.), *Literature and Science as Modes of Expression*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers, 1989, pp. 1-27, qui p. 18, corsivi dell'Autrice [it.: «non possiamo *derivare* direttamente le rivoluzioni letterarie da quelle scientifiche [...] Né possiamo *aspettarci* che la letteratura ci illumini sui futuri sviluppi scientifici»].

CAPITOLO 4

I TESTI DELL'*OVERREACHER*

‘Es geht’, fuhr Goethe fort, ‘durch die ganze Kunst eine Filiation’.

Das ist der grosse Nutzen, der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird. Carlyle hat das Leben von Schiller geschrieben und ihn überhaupt so beurteilt, wie ihn nicht leicht ein Deutscher beurteilen wird. Dagegen sind wir über Shakespeare und Byron im klaren und wissen deren Verdienste vielleicht besser zu schätzen als die Engländer selber.¹

Questo capitolo ha un duplice scopo: nella prima parte, intende collocare all'interno di una genealogia le opere già menzionate nei capitoli precedenti e che abbiamo definito testi dell'*overreacher* e, successivamente, si propone di verificare come il modello sin qui delineato sia stato declinato e attualizzato in tre romanzi dell'800 inglese² che formano il cuore di tale filiazione, per osservarne lo sviluppo, le costanti e le varianti. La scelta dei testi da me operata non pretende di essere esaustiva, né esclusiva, giacché deriva non tanto dall'applicazione di un paradigma (l'esistenza della figura letteraria dell'*overreacher*) a secoli di storia letteraria, quanto dal movimento opposto, ovvero dalla scoperta, dall'individuazione di tale ‘costante’³ nel corso della mia pratica didattica di insegnante

¹ J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, hrsg. von F. Bergemann, 1. Band, Insel Verlag, 1981, rispettivamente p. 183 e p. 243; tr. it., Id., *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di Enrico Ganni, pref. di Hans-Ulrich Treichel, trad. di Ada Vigliani, Torino, Einaudi, 2008, p. 153: «L'arte nel suo insieme, - ha proseguito Goethe -, procede per filiazione»; p. 202: «Questo è il grande vantaggio derivante da una letteratura universale, un vantaggio che si farà sentire sempre più. Carlyle ha scritto la biografia di Schiller e ha dato di lui giudizi che difficilmente avrebbe saputo dare un tedesco. Noi per contro abbiamo sviscerato Shakespeare e Byron, e sappiamo apprezzarne i meriti forse meglio degli stessi inglesi».

² In mancanza di un aggettivo che possa comprendere la letteratura della nazione che fino all'indipendenza dell'Irlanda andava sotto il nome di Regno Unito, utilizzerò qui l'aggettivo ‘inglese’, sia per *Frankenstein*, che per *Dr. Jekyll* e *Dorian Gray*, sebbene Stevenson fosse nato in Scozia e Wilde in Irlanda; curiosamente sia *Dr. Jekyll* che *Dorian Gray* furono scritti in Inghilterra, mentre la parte principale di *Frankenstein* fu composta all'estero.

³ Intendo il termine nel significato ermeneutico attribuitogli da Orlando nel suo saggio *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ediz. ampliata, Torino, Einaudi, 1992, pp. 219-241, dove costante è «qualunque elemento che torna, che si ripete»

liceale (considerando la necessità di selezionare testi ‘esemplificativi’, o ‘canonici’⁴) e solo successivamente dal desiderio di fondarvi un paradigma. Il termine *overreacher*, a partire dalla sua introduzione nel linguaggio della critica letteraria da parte di Henry Levin⁵, è attribuibile a (e viene utilizzato per definire) personaggi anche molto diversi tra loro, purché accomunati da desideri, comportamenti o ambizioni smisurate: dall’arrivista Becky Sharp di Thackeray, al byroniano Manfred, al Mr. Kurtz di Conrad⁶, per menzionarne solo alcuni. Ad esempio, nella recente letteratura critica di lingua inglese e in particolare negli studi faustiani, il termine *overreacher* viene utilizzato per designare figure letterarie distanti tra loro sia temporalmente che tipologicamente⁷. Questo studio, tuttavia, si concentra su una serie antropologicamente ed esteticamente definita di *overreacher* letterari, la cui ambizione a trascendere la realtà del proprio mondo li isola dal resto della comunità, poiché il loro obiettivo è del tutto egoistico e non condivisibile. Ciò li porta a venire in contatto, a scontrarsi, col proprio potere distruttivo, col proprio demone, che in Marlowe e in Milton è ancora esterno al personaggio, ma col processo di secolarizzazione e desacralizzazione è sempre più interiorizzato e simbolico. Abbiamo tracciato questa trasformazione del maligno, da una minaccia esterna a una tutta interna al Sé, nel capitolo precedente, dove sono emerse anche le componenti religiose (le peculiarità del protestantesimo anglosassone grazie agli

(p. 225) all’interno di un testo letterario, e lo estendo a comprendere l’analisi di un gruppo di testi in una direzione che si avvicina al concetto di intertestualità.

⁴ Per il dibattito sul canone e le sue implicazioni per l’insegnamento della letteratura anglo-americana mi è stato utile il volume a cura di G. Balestra e G. Mochi, *Ripensare il canone: la letteratura inglese e angloamericana*, Roma, Artemide, 2007.

⁵ Vd. Cap. 1, p. 17.

⁶ Cfr. ad esempio, G. Levine, *The Pattern: ‘Frankenstein’ and Austen to Conrad*, in Id., *The Realistic Imagination: English Fiction from ‘Frankenstein’ to ‘Lady Chatterley’*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1981, pp. 23-57, qui p. 26 s.: «Frankenstein is the indirect father of lesser, more humanly recognizable figures, like Becky Sharp or Pip or Lydgate, who reject the conventional limits imposed upon them by society and who are punished, more or less, for their troubles» [it.: «Frankenstein è il padre indiretto di figure minori, più umanamente riconoscibili, come Becky Sharp o Pip o Lydgate, che respingono i limiti convenzionali imposti loro dalla società e che sono, più o meno, puniti per i loro guai»]. Cfr. invece N. Frye, *Words with Power: Being a second Study of the Bible and Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1990, p. 280, che vede in Kurtz «the prototype of all the tyrant figures who have made the twentieth century perhaps the ghastliest in history» [tr. it., Id., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, a cura di Eleonora Zoratti, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 316 «è il prototipo di tutte le figure di tiranni che hanno fatto del XX secolo il periodo forse più orrendo della storia»], un tipo di crudeltà quella dello sterminio, che l’*overreacher* non possiede, sebbene egli si trovi sempre in contatto col crimine. Il personaggio di Kurtz meriterebbe un’analisi approfondita per le numerose caratteristiche che lo apparentano agli *overreacher* letterari esaminati in questo studio: «Kurtz è una variante della creatura assemblata da Frankenstein da pezzi di cadavere», Richard Ambrosini, *Joseph Conrad, Politico Africano, 1899*, intervento del 22 giugno 2017 nell’ambito del convegno *Conrad in Italia: interpretazioni, appropriazioni, reinvenzioni*, Roma 3 – Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere. Del personaggio di Lydgate nel *Middlemarch* di Eliot abbiamo già discusso nel Cap. 3, p. 117 s.

⁷ Vedi, ad esempio, il recente studio di Şeyda Sivrioğlu, *The Faustus Myth in the English Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2017, in cui *overreacher* e Faust divengono, di fatto, dei termini equivalenti; così scrive inoltre l’autrice: «Dante is an overreacher like Faustus» (p. 9); «Robinson Crusoe, for example, is an overreacher like Faustus» (p. 10).

apporti del puritanesimo), sociali (la nascita dello spirito di impresa) e culturali (il progresso scientifico e la particolare attenzione alla creatività del romanticismo) che fanno dell'*overreacher* anglosassone un tipo letterario unico nel suo genere.

4.1 La genealogia dell'*overreacher* letterario

Yet one had ancestors in literature [...]. *He felt that he had known them all, those strange terrible figures that had passed across the stage of the world and made sin so marvellous and evil so full of subtlety.* It seemed to him that in some mysterious way their lives had been his own.⁸

Prima di concentrare l'analisi su tre protagonisti di altrettanti romanzi dell'800 inglese, vorrei qui esplicitare quella genealogia, quella filiazione non sempre necessariamente consapevole, ma spesso documentabile, che sinora è rimasta sullo sfondo e che si snoda nel tempo, a partire da quelli che abbiamo definito testi prototipici dell'*overreacher* (il *Dr. Faustus* di Marlowe e il *Paradise Lost* di Milton), e conosce nel corso del secolo XIX la massima fioritura, fino alla sua naturale conclusione nei primi decenni del secolo successivo. Tale genealogia è costruita sia accertando la presenza, sempre più ricorrente a partire da fine '700, di un protagonista *overreacher* quale espressione di caratteristiche antropologiche, religiose e culturali della società anglosassone, che attraverso lo studio delle letture svolte dagli autori, degli eventuali contatti tra di essi e degli echi di un'opera nell'altra. Questo percorso, tuttavia, non individua soltanto evidenti o presumibili influenze tra testi, ma segue l'evoluzione della figura che abbiamo chiamato *overreacher* dall'inizio della modernità alle sue manifestazioni laicizzate nel corso dell'800 e in parte del '900 attribuendole una funzione di critica sociale, di condanna delle componenti egotistiche e individualistiche che costituiscono la base delle moderne comunità, e la capacità di porre istanze etiche che riguardano la scienza e l'arte attraverso l'emersione delle

⁸ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, New York, 2007², p. 121; tr. it., Id., *Il ritratto di Dorian Gray*, Firenze, Giunti Demetra, 2004, 2006, traduzione e cura di Luciana Piré, p. 206: «si possono avere antenati in letteratura [...] Sentiva di averli conosciuti tutti, quei singolari e terribili personaggi che erano passati sul palcoscenico del mondo, con i loro peccati meravigliosi e la loro malvagità di una raffinata pienezza. In qualche maniera misteriosa, le loro vite sembravano appartenere agli», enfasi mia.

componenti irrazionali e inconscie che muovono i comportamenti umani. L'*overreacher* moderno ha origine, come abbiamo visto, dalla figura del Faust tedesco e ne incrocia a più riprese la storia, sebbene non sia con esso sovrapponibile. Tra le tanti componenti culturali che portano ad assimilare la figura faustiana, così come si evolve nei secoli in Germania, agli *overreacher* anglosassoni vi è infatti un'importante differenza che ci viene suggerita proprio dal giudizio sull'anima tedesca che Thomas Mann affida al narratore Zeitblom nel Cap. XXX del *Doktor Faustus*: «Durchbruchsbegierde aus der Gebundenheit und Versiegelung im Häßlichen [...ist] tief deutsch, die Definition des Deutschtums geradezu, eines Seelentums, bedroht von Versponnenheit, Einsamkeitsgift, provinzieller Eckensteherie, neurotischer Verstrickung, stillem Satanismus»⁹. Il sostrato socio-culturale del faustismo tedesco, infatti, diverge in parte da quello dell'*overreacher*, come diverse sono le culture che li esprimono, nonostante le tante affinità; alla civiltà anglosassone manca l'interiorità tedesca, «its [...] mysticism, unworldliness, and inclination to the metaphysical»; al posto della «demonic tendency to abstraction»¹⁰ emerge l'ambizione terrena, quel dinamismo che penetra solo molto lentamente nella cultura continentale dove la «scopertura ideologica succeduta al tramonto della religione»¹¹ ha un impatto più graduale; anche la condanna della trasgressione assume connotati assai più punitivi, giacchè il sostrato religioso anglosassone si scosta dalla comune matrice riformista¹² e il senso del peccato e la sua repressione si prestano a rappresentazioni potentissime. Nella sua anglicizzazione la figura faustiana passa, come avviene in Marlowe, dalla germanica spiritualità a una natura fortemente secolare e produce *overreacher* che condividono alcuni tratti con l'altro mito tipicamente inglese, quello di Robinson Crusoe, anche se con motivazioni ed esiti assai diversi. Difatti, se quest'ultimo rappresenta l'aspetto progressivo-ottimistico della *rising middle-class* e delle prospettive a essa assegnata, il primo incarna le tendenze nichilistico-distruttive che accompagnano la storia del suo successo; se l'uno raffigura un individuo che si trova temporaneamente isolato dalla sua comunità e in questo

⁹ Th. Mann, *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1947, p. 475; tr. it., Id., *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, cura e traduzione di Luca Crescenzi, Milano, Mondadori, 2016, p. 450: «La bramosia di far breccia, di sfondare per sfuggire al legame e alla costrizione del brutto [...] è tedesca, è profondamente tedesca, è la definizione stessa di ciò che è tedesco, dell'anima minacciata dall'imbozzolamento, dal veleno della solitudine, dal rincantucciarsi nel provincialismo, dall'imbrigliarsi nella nevrosi, dal silenzioso satanism».

¹⁰ J.B. Russell, *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, 1986, p. 283; tr. it., Id., *Il diavolo nel mondo moderno*, a cura di Fernando Cezzi, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 259: «il suo misticismo, il distacco dal mondo e la propensione al metafisico»; «tendenza demoniaca all'astrazione».

¹¹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ediz. ampliata, Torino, Einaudi, 1992, p. 49.

¹² In Germania l'originario luteranesimo subisce importanti trasformazioni, ad esempio, con i successivi movimenti pietistici a forte componente comunitaria.

contesto mostra tutto il suo valore e la sua resistenza, l'altro si allontana volontariamente dai propri simili per perseguire ambizione e vanità. Se dai tipi alla Robinson discende un tipo di narrativa 'realistica', i testi dell'*overreacher* si collocano per lo più in un ambito fantastico, dove la relazione con la creatività artistica è tanto complessa da divenirne metafora¹³.

In questo percorso, che è al contempo cronologico e ideologico, prendo a prestito il concetto di *tracer text* introdotto da Brian Rose nella sua analisi degli adattamenti di *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Stevenson¹⁴. A differenza della storia delle 'riscritture' di uno stesso testo originario, il nostro 'testo tracciante' o 'testo seme' dà il via a una genealogia composta da opere anche molto diverse tra loro il cui tema principale, però, possiede la capacità di rimodellarsi e adattarsi agli sviluppi, agli spostamenti e alle trasformazioni storico-culturali di un determinato gruppo umano portandone a espressione questioni ansiogene o modelli socio-antropologici radicati. Lo scopo ultimo nel tracciare una genealogia dell'*overreacher* è quella di individuare un corpus di testi «that has grown from a tracer [and has] the potential of becoming a larger, reflexive body of narratological, performative and cultural elements, a culture-text»¹⁵, il cui valore storico, letterario e non da ultimo didattico, è quello di rappresentare costanti e variabili nel trattamento dell'identità umana all'interno di una cultura, che nel nostro caso è quella anglosassone post-riforma.

Nella mia ricostruzione, il 'testo seme' della genealogia dell'*overreacher* è *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818-1831) di Mary Shelley, e il suo protagonista, Victor Frankenstein, il primo degli eredi sia del Faust di Marlowe che del Satana miltoniano,

¹³ Il fantastico moderno «does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something 'other'. It becomes 'domesticated', humanized, turning from transcendental explorations to transcriptions of a human condition», R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York, Methuen, 1981, p. 17; tr. it., Id., *Il Fantastico, La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Pironti, 1986, p. 17: «In una cultura secolare, il fantastico ha una funzione diversa. Non inventa regioni sovrannaturali, ma presenta un mondo naturale trasformato in qualcosa di strano, di 'diverso'. Diventa 'domestico', umanizzato, spostandosi da esplorazioni trascendentali a trascrizioni di una condizione umana». E ancora, ivi, a p. 35: «The fantastic exists in the hinterland between 'real' and 'imaginary', shifting the relations between them through its indeterminacy», tr. it., cit., p. 33: «Il fantastico esiste in un territorio di confine tra 'reale' e 'immaginario', modificandone la relazione attraverso la sua indeterminatezza», traduzioni da me parzialmente modificate.

¹⁴ B.A. Rose, *Jekyll and Hyde Adapted: Dramatizations of Cultural Anxiety*, Westport, CT, Greenwood, 1996, p. 15: «The tale of Doctor Jekyll and his alter ego, Mister Hyde, functions as what I call a 'tracer text'. My working definition of a tracer text is a story containing motifs, themes and/or images of archetypal import, which, because of those motifs and because of narratological, generic and stylistic elements, is adopted by a culture for repeated use over a significant time as seed for a series of adaptations in performative and non-performative modes, utilizing the dominant as well as descendant media of that culture» [it.: «La storia del dottor Jekyll e del suo alter ego, Mr. Hyde, funziona da cosiddetto 'testo tracciante'. La mia definizione operativa di testo tracciante è una storia che contiene motivi, temi e/o immagini di rilevanza archetipica; essa, grazie a tali motivi e a elementi narratologici, di genere e stilistici, viene adottata da una cultura per un uso ripetuto in un significativo arco di tempo come seme per una serie di adattamenti in modalità performativa o non performativa, utilizzando i media preferiti, nonché derivanti, da quella cultura»].

¹⁵ Ivi, p. 2 [it.: «che si sviluppa da un testo tracciante [e che ha] il potenziale per divenire un corpus più ampio di elementi narratologici, performativi e culturali, un testo-cultura»].

nella sua capacità di combinare caratteristiche del faustismo e componenti demoniache, nonché di riallacciarsi, sin dal titolo dell'opera, alle componenti mitologiche classiche dell'*overreaching* analizzate nel Capitolo 2. I debiti del romanzo nei confronti di uno dei testi prototipici già individuati, il *Paradise Lost* di Milton, sono dichiarati ed evidenti nelle numerose citazioni, menzioni, allusioni e riferimenti intertestuali presenti nel testo¹⁶, ma *Frankenstein* ha con l'epica miltoniana anche un rapporto più profondo¹⁷:

the subject-matter of *Paradise Lost* happens to be the most powerfully authorized creation myth in Western culture. Moreover, it elaborates upon the connections between two kinds of myth: a myth of creation and a myth of transgression. *Frankenstein* does this too, but its sinister travesty collapses the two kinds of myth together so that now creation and transgression appear to be the same thing.¹⁸

Dunque, Shelley rende omaggio e nello stesso tempo reinterpreta l'eredità miltoniana traghettando l'*overreacher* letterario oltre l'Illuminismo; questo passaggio, però, avviene anche grazie ad altre due opere che precedono la prima pubblicazione del romanzo nel 1818 e che, a cavallo tra '700 e '800, ne costituiscono una fonte di ispirazione documentabile: mi riferisco al primo *Faust* di Goethe e alla *Rime of the Ancient Mariner* di S.T. Coleridge.

4.1.1 Il 'Faust' di J.W. Goethe (1790-1831)

La storia di Faust non era mai scomparsa dall'immaginario popolare tedesco, Goethe la conosce infatti da ragazzo leggendone una versione a stampa da pochi soldi trovata sul

¹⁶ Già nel frontespizio dell'edizione del 1818 Shelley cita una terzina del poema miltoniano in cui Adamo chiede a Dio: «Did I request thee, Maker, from my clay / To mould me Man, did I solicit thee / From darkness to promote me?», J. Milton, *Paradise Lost*, X, ll. 743-45; tr. it., Id., *Paradiso Perduto*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, A. Mondadori, 1984, p. 481: «Ti avevo chiesto io, mio Creatore, / di modellarmi dal fango in forma d'uomo, ti ho mai sollecitato / a trarmi dalle tenebre?». Per l'importanza del *Paradise Lost* nel romanzo della Shelley, vedi, ad esempio, S.M. Gilbert and S. Gubar, *Mary Shelley's Monstrous Eve*, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, ed. by J. Paul Hunter, New York, Norton, 2012², pp. 328-344.

¹⁷ Per una analisi della diretta discendenza del *Frankenstein* da Milton vd. J. Goodall, 'Frankenstein' and the reprobate's conscience, in «Studies in the Novel», 31/1, Spring 1999, pp. 19-43. Mary rilesse l'amato *Paradise Lost* nel 1815, come emerge dall'elenco delle sue letture riportato nel diario congiunto che teneva col marito, cfr. P.R. Feldman & D. Scott-Kilvert (eds.), *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, Oxford, Clarendon Press, 1987, *Volume I: 1814-1822*, pp. 88-91.

¹⁸ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 40 [it.: «la materia del *Paradise Lost* è il mito della creazione più fortemente autorizzato nella cultura occidentale. Inoltre, esso elabora le connessioni tra due tipi di mito: un mito della creazione e un mito della trasgressione. Lo stesso avviene per *Frankenstein*, ma la sua sinistra caricatura riunifica le due tipologie di mito, così che qui creazione e trasgressione paiono essere la stessa cosa»], enfasi dell'Autore.

banco di una fiera; è probabile che assistesse anche a uno spettacolo di marionette tratto dal *Dr. Faustus* marloviano¹⁹. Su di essa lavora per sessant'anni, elaborando diverse stesure e adattandola all'evoluzione della sua poetica e del suo percorso esistenziale: da una prima incompiuta redazione chiamata *Urfaust* (probabilmente terminata nel 1775 e pubblicata in forma di frammento nel 1790) dà poi alle stampe nel 1808 *Faust: Eine Tragödie*, cui segue una seconda parte, completata nel 1831 poco prima della morte. Goethe rigenera la materia medievale-luterana mutandola dapprima nel senso anti-illuminista dello *Sturm und Drang* e del romanticismo tedesco e successivamente rappresentando nel suo personaggio l'uomo moderno alle prese con l'industrializzazione e la trasformazione della natura. Anche la figura di Mefistofele viene profondamente alterata passando da antagonista e tentatore di Faust a sua proiezione speculare. Il *Faust* goethiano riporta dunque in Germania la materia faustiana, ma non manca di rendere omaggio al personaggio del diavolo delle *moralities* inglesi, cui fa risalire la figura del suo Mefistofele:

Mephist.

Mit vielen Namen glaubt man mich zu nennen!
Sind Briten hier? Sie reisen sonst so viel,
Schlachtfelden nachzuspüren, Wasserfällen,
Gestürzten Mauern, klassisch-dumpfen Stellen;
Das wäre hier für sie ein würdig Ziel.
Sie zeugten auch: im alten Bühnenspiel
Sah man mich dort als Old Iniquity.²⁰

Nei diari di Goethe il *Dr. Faustus* marloviano è menzionato solo nel 1818, dunque le importanti somiglianze e parallelismi tra le due opere sarebbero da attribuirsi proprio alla versione della tragedia marloviana per il teatro delle marionette portata in Germania da attori inglesi²¹. È invece dimostrabile che Goethe avesse una buona conoscenza e una grande

¹⁹ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Vol. II, Tomo II, Torino, Einaudi, 1978, p. 383.

²⁰ J.W. Goethe, *Faust*, testo a fronte a cura di Franco Fortini, Milano, A. Mondadori, 1970, vv. 7117-23: «Con molti nomi si crede chiamarmi... / Ci sono inglesi, qui? Viaggiano tanto / in traccia di campi di battaglia, cascate, / muraglie diroccate, classici luoghi tetri... / Sarebbe, questa qui, meta degna di loro / Potrebbero testimoniare per me. Son comparso / in certi loro antichi drammi come *Old Iniquity*».

²¹ In una nota del suo diario dell'11 giugno 1818 Goethe cita l'opera di Marlowe, cfr. J.W. Goethe, *Tagebücher 1817 bis 1818*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Andreas Döhler, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2014, Band VI, 1., p. 231. Per il tentativo di dimostrare una conoscenza molto più precoce della tragedia di Marlowe e dunque la diretta filiazione del *Faust* goethiano da essa, vd. O. Heller, *Faust and Faustus: A Study of Goethe's Relation to Marlowe*, St. Louis, Washington University Studies, New Series, Language and Literature, 1931, ristampa New York, Cooper Square Publishers, 1972.

Faust: Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen:
Die eine hält in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hohen Ahnen.²³

²² J.W. Goethe, *Faust*, cit., vd. nota al verso 3915, p. 1077, dove il Curatore rammenta che Goethe lesse l'opera miltoniana già nel 1799.

²³ J.W. Goethe, *Faust*, cit., vv. 1112-1117: «Dentro il cuore, ah, mi vivono due anime / e una dall'altra si vuole dividere. / L'una, in sua dura avidità d'amore, si stringe con tenaci organi al mondo, / potente l'altra dalla polvere si leva / ai campi ermi degli avi», cfr. la nota del Curatore a p. 1066.

²⁴ I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1996, p. 193 ss.; tr. it., Id., *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli, 2007, a cura di Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, p. 169 ss.

²⁵ Ivi, p. 226; tr. it., cit., p. 197.

²⁶ Vd. Cap. 2, p. 72 s., note 122 e 123.

²⁷ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Erste Auflage, 2006, p. 23, enfasi dell'autore; tr. it., Id., *Elaborazione del Mito*, traduzione a cura di B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 41: «che il diavolo di Goethe non possa più portarsi via Faust, a differenza di quello di Marlowe, è anche un'illustrazione della *elaborazione del mito* con una dimostrazione, favorevole all'età moderna, della benevolenza delle potenze che erano state evocate», enfasi dell'Autore.

²⁸ H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London, Faber & Faber, 1954, p. 157 [it.: «la tragedia è [...] sconfitta dall'ottimismo. L'illuminismo e l'umanitarismo assolvono e salvano Faustus»].

mondo reale²⁹. Difatti anche l'opera di Goethe, come quella marloviana, inizia nella 'stanza del dotto', un luogo isolato e avulso dalla realtà e paragonato a una gabbia, a un carcere³⁰, ma il suo Faust è l'unico tra gli *overreacher* a comprendere che occorre superare questa condizione; gli altri sono incapaci di farlo, perché cadono vittime della parte oscura di sé e rappresentano quella visione nichilistica della modernità che abbiamo avuto già modo di trattare nel capitolo precedente. Se Orlando attribuisce il *Faust* alla letteratura del soprannaturale, il suo statuto all'interno di essa è del tutto nuovo rispetto alla tradizione preilluministica, perché il suo «nucleo fondante è una divaricazione tipicamente romantica e moderna tra l'interiorità e l'esterno: un senso acutissimo dello squilibrio tra l'estrema ricchezza interna dell'individuo e la sua totale impotenza rispetto al mondo stesso»³¹. Così, ancora secondo Berman, «Faust participates in, and helps to create, a culture that has opened up a range and depth of human desires and realms far beyond classical and medieval frontiers. At the same time, he is part of a stagnant and closed society that is still encrusted in medieval and feudal social forms [...]. As the bearer of a dynamic culture within a stagnant society, he is torn between inner and outer life»³². Goethe meditò sulla figura faustiana per tutta la vita ed ebbe l'opportunità di rivederne più volte la concezione consegnandoci infine due *Faust* talmente distanti tra loro, da costituire opere diverse. Nella seconda parte, il protagonista abbraccia con gioia l'idea di modernità con le sue implicazioni economiche e di progresso e diviene il prototipo del *developer*; difatti gli viene risparmiata la dannazione e la figura di Mefistofele perde importanza all'interno della storia. «Goethe's *Faust*, at the end of the Second Part, is dragged off to heaven as arbitrarily as his prototype was to hell, because all is forgiven to the man who continually strives»³³, con Goethe

²⁹ M. Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988², p. 44; cfr. tutto il primo capitolo, *Goethe's Faust: The Tragedy of Development*, pp. 37-86 [tr. it., *Il 'Faust' di Goethe: la tragedia dell'evoluzione*, pp. 57-116, in Id., *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, trad. di Valeria Lalli, Bologna, Il Mulino, 2012², qui pp. 64-65], che l'autore dedica al *Faust* goethiano, segnalando però i costi umani e le pressioni sociali insiti in uno sviluppo sconfinato e sconsiderato.

³⁰ J.W. Goethe, *Faust*, cit., vv. 398: *Faust* «Weh! Steck ich in dem Kerker noch?»; it.: «Come? Ancora io qui carcerato?».

³¹ Per una analisi del *Faust* goethiano come specchio dei mutamenti storico sociali avvenuti a cavallo tra '700 e '800, cfr. il § 5 *Un soprannaturale che rinvia a mutamenti storico-sociali: il 'Faust' di Goethe*, in F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017, pp. 53-64, qui p. 59.

³² M. Berman, *All That is Solid*, cit., p. 43; tr. it., cit., p. 63: «Faust è partecipe, favorendone anzi il processo generativo, di una cultura che ha dischiuso all'uomo una varietà e una profondità di desideri e di sogni capaci senz'altro di infrangere le frontiere classiche e medievali. Al contempo, però, rimane parte integrante di una società chiusa e stagnante che è ancora fossilizzata in forme sociali medievali e feudali [...]. In quanto propugnatore di una cultura dinamica all'interno di una società stagnante, Faust è scisso tra vita interiore e vita esteriore».

³³ N. Frye, *Words with Power*, cit., pp. 300-301; tr. it., cit., p. 337: «Al termine della Seconda Parte del *Faust* di Goethe, il protagonista viene trascinato in cielo altrettanto arbitrariamente di come il suo prototipo era stato trascinato all'inferno; questo perché si perdona tutto all'uomo che non cessa di lottare».

assistiamo dunque alla trasformazione del personaggio di Faust da *overreacher* a eroe positivo.

4.1.2 'The Rime of the Ancient Mariner' di S.T. Coleridge (1798)

Qualcosa di affine al percorso del Faust goethiano avviene nella *Rime* del cristiano Coleridge, che assegna al personaggio del Vecchio Marinaio una sorte che si colloca a metà tra la vita e la morte, tra la condanna e la possibilità di riscatto in una missione a beneficio dell'umanità. Novello e moderno Prometeo, il Marinaio di Coleridge è un *overreacher* molto particolare: pur presentando tratti demoniaci e malvagi (il passaggio dalla grazia alla furia degli elementi ricorda la caduta del Satana miltoniano, alcune caratteristiche fisiche lo connotano come satanico e la sua guerra contro il creato usurpa prerogative divine), al pari di Prometeo, con cui condivide il desiderio di autoaffermazione ribelle e dinamica, gli è concesso di scontare la sua condanna in vita. Egli riveste, inoltre, anche il ruolo del narratore sopravvissuto (che sarà poi di Walton, di Ismaele), che in altri testi è affidato a figure distinte, sebbene spesso speculari. Infine, il marinaio assume anche la figura del veggente, del visionario, che ha in dono l'immaginazione poetica, nonché del *wanderer*, eternamente in cammino, eternamente alla ricerca, racchiudendo così aspetti centrali delle poetiche romantiche. Egli resta un *outcast*, ma ha una funzione sociale, quella di insegnare l'amore per il creato così come esso è e promuovere i valori della comunicazione tra esseri umani³⁴. Sull'importanza della ballata di Coleridge per i successivi testi dell'*overreacher* torneremo più avanti.

4.1.3 'Frankenstein, or the Modern Prometheus' di Mary Shelley (1818-1831)

Baldick sostiene che la Shelley non conoscesse la versione goethiana del *Faust* e dunque lo elimina dalle possibili fonti ispiratrici del suo *Frankenstein* adducendo inoltre l'assenza di figure demoniache o diaboliche nel romanzo; il fatto che Victor chiami la sua

³⁴ Frederick Burwick e James C. McKusick hanno sostenuto che Coleridge fosse l'autore di una traduzione anonima di parti del *Faust* di Goethe pubblicata nel 1821 (vedi la loro edizione di '*Faustus*' from the German of Goethe translated by Samuel Taylor Coleridge, Oxford University Press, 2007); tale affermazione è stata da più parti confutata. Sebbene la data del 1821 segua di molto la prima concezione della *Rime*, è probabile comunque che Coleridge conoscesse il testo del primo *Faust*. Per il dibattito scaturito da tale ipotesi l'ultimo testo che ho consultato è J.C.C. Mays, *Faustus on the Table at Highgate*, in «The Wordsworth Circle», vol. 43, n. 3, Summer 2012, pp. 119-127, disponibile su www.friendsofcoleridge.com, insieme a un elenco di reazioni sul tema; ultimo accesso 26 gennaio 2018.

creatura *demon, devil*, non ne farebbe una figura tentatrice³⁵. Ma Baldick sottovaluta l'importanza dell'interiorizzazione del demone che avviene a partire dal Romanticismo, le cui storie dell'*overreacher* vedono nel tentato e nel tentatore una e la medesima persona: «as is often the case in the modern Gothic, the clear distinction between victim and perpetrator, innocent and guilty, blurs, especially when they change roles»³⁶. Possediamo, in realtà, qualche indizio che Mary avesse, invece, una qualche familiarità con l'opera di Goethe. Nell'estate del 1816, cui risale l'ideazione e la prima stesura del *Frankenstein*, ella faceva parte del circolo di artisti e intellettuali che ruotava intorno a Lord Byron e alla sua dimora, Villa Diodati, nei pressi del Lago di Ginevra in Svizzera; tra essi era presente in agosto anche Matthew Gregory Lewis, l'autore di *The Monk*, che aveva conosciuto personalmente Goethe durante un viaggio in Germania negli anni 1792-3. Nel corso delle conversazioni serali dinanzi al suo ospite, a Walter Scott e agli Shelley, Lewis tradusse all'impronta brani del *Faust* goethiano alla sua piccola *audience*³⁷. Sappiamo anche che lo stesso Percy Shelley aveva tradotto brani del *Faust* già negli anni 1815-16³⁸. Sebbene manchi la certezza assoluta, possiamo dunque ipotizzare che Mary fosse a conoscenza della ripresa della storia faustiana da parte di Goethe e della sua trattazione delle due figure oppostive, ma complementari, Faust-Mefistofele. L'influenza tedesca su *Frankenstein* è d'altronde palesata sin dall'anonima prefazione alla prima edizione e viene confermata dalla testimonianza del medico personale di Byron, John William Polidori, e ancora nell'Introduzione all'edizione del 1831 dalla stessa Shelley³⁹, allorché cita la lettura di storie di fantasmi tedesche come spunto per l'avvio di una gara letteraria da cui avrebbe poi preso vita il romanzo. L'influenza del *Faust* di Goethe, pur se molto probabile, non emerge, tuttavia, dalle testimonianze dei contemporanei.

Abbiamo accennato sopra al debito di Mary Shelley nei confronti di Milton, che è noto e spesso sottolineato dai commentatori; meno attenzione è stata dedicata alle importanti allusioni a *The Rime of the Ancient Mariner*, che è seconda solo all'epica miltoniana quanto a influenza sul *Frankenstein*, sia da un punto di vista contenutistico che formale. Ci viene

³⁵ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 41.

³⁶ J.P. Riquelme, *Oscar Wilde's Aesthetic Gothic*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 496-515, qui, p. 502 [it.: «come accade spesso nel gotico moderno, la distinzione tra vittima e carnefice, innocente e colpevole, diventa assai meno chiara, specialmente quando si scambiano i ruoli»].

³⁷ Per queste notizie cfr. Ch.E. Robinson, *Byron and Mary Shelley and 'Frankenstein'*, *The Byron Centre Inaugural Lecture 2000*, Nottingham, The Byron Centre for the Study of Literature and Social Change, The University of Nottingham, 2009, pp. 1-32, qui p. 2.

³⁸ Ch.E. Robinson, *Byron and Mary Shelley and 'Frankenstein'*, cit., p. 25.

³⁹ Cfr. M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., la Prefazione anonima (scritta dal marito P.B. Shelley) si trova alle pp. 5-6, l'Introduzione alla terza edizione di *Frankenstein* del 1831 (scritta dall'Autrice) alle pp. 165-169 e la testimonianza di Polidori alle pp. 169-170.

tramandato che da bambina Mary avesse ascoltato Coleridge recitare la sua ballata durante una delle abituali serate tra letterati e intellettuali che si svolgevano presso la casa paterna⁴⁰ e non è difficile capire la fascinazione che essa dovette esercitare sulla sua giovane mente; certo è che Mary lesse, o rilesse, *The Rime of the Ancient Mariner* tra il 15 settembre e il 5 ottobre del 1814 e le poesie di Coleridge appaiono nuovamente nell'elenco delle sue letture per l'anno 1815⁴¹. Sia la presenza di una cornice narrativa attorno alla vicenda principale che il racconto-confessione del Marinaio all'invitato al matrimonio forniscono a Mary Shelley degli spunti formali su cui inserire la storia del suo protagonista. Anche contenutisticamente le due opere presentano diversi tratti comuni: «Coleridge's hypnotic tale of guilt and isolation is clearly a significant source for the ice-bound voyage of *Frankenstein's* frame-narrative, and possibly for its doomed and transgressing hero too. Mary Shelley was careful to emphasize the connection herself, by having Frankenstein quote (anachronistically) the *Rime* to express his fear of the monster [p. 37]. In her revision of 1831 she reinforced the allusions to the poem by both Victor and Walton, making the latter attribute his enthusiasm for polar exploration to Coleridge's inspiration [p. 201]»⁴². Il narratore Walton costituisce infatti una sorta di emulo del marinaio, sia per gli ambienti estremi in cui è ambientato il suo racconto che per le sue azioni irresponsabili. Lo scienziato Victor prende a prestito dalla figura di Coleridge l'aspetto più autodistruttivo e compulsivo che gli preclude ogni salvezza. Lo stesso 'mostro' ha tratti che ricordano il Marinaio: costretto alla solitudine (qui non per sua colpa), egli vagabonda disperato fino a che non

⁴⁰ E.W. Sunstein, *Mary Shelley: Romance and Reality*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, p. 40: «One evening when Coleridge was to recite, Mary hid under the sofa with Jane; they crawled out when discovered by Mrs. Godwin, who ordered them to bed, but Coleridge interceded and they were permitted to hear the poet declaim *The Ancient Mariner*» [it.: «Una sera quando Coleridge doveva recitare i suoi versi, Mary si nascose sotto il divano con Jane; ne uscirono quando la Signora Godwin le scoprì ordinando loro di andare a dormire, ma su intercessione di Coleridge ebbero il permesso di ascoltare il poeta declamare *The Ancient Mariner*»]; l'aneddoto risale probabilmente alla biografia di Lucy Madox Brown Rossetti, *Mrs. Shelley*, London, 1890, p. 28.

⁴¹ F.A. Marshall, *The Life and Letters of Mary Wollstoncraft Shelley*, London, Richard Bentley & Son, 1889, Vol. I, p. 123; P.R. Feldman & D. Scott-Kilvert (eds.), *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, cit., *Volume II: The Shelleys' Reading List*, p. 642.

⁴² Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 39 [it.: «l'ipnotico racconto di Coleridge di colpa e isolamento è chiaramente una fonte importante per il viaggio verso i ghiacci che costituisce la cornice narrativa del *Frankenstein* e probabilmente anche per il suo sfortunato e trasgressivo eroe. Mary Shelley stessa ha cura di evidenziare tale collegamento allorché fa citare (anacronisticamente) *The Rime* a Frankenstein per esprimere la paura del mostro. Nella revisione del 1831 rafforza l'allusione al poema da parte sia di Victor che di Walton, allorché quest'ultimo attribuisce il suo entusiasmo per le esplorazioni polari all'ispirazione di Coleridge»]. Le pagine relative ai due riferimenti al testo del *Frankenstein* provengono rispettivamente dalla già citata *Second Norton Critical Edition* per la versione del 1818 e da M. Shelley, *Frankenstein, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, Oxford, New York, Oxford University Press, 1998, per quella del 1831. Per un ulteriore confronto sia contenutistico che formale tra *Frankenstein* e *The Rime* vd. S.W. Goodwin, *Domesticity and Uncanny Kitsch in 'The Rime of the Ancient Mariner' and 'Frankenstein'*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», vol. 10, n. 1, *Redefining Marginality*, Spring 1991, pp. 93-108.

riesce a bloccare il ‘futuro sposo’ Victor e a riversare su di lui le sue sofferenze⁴³. Sia in *The Rime* che in *Frankenstein* le descrizioni dei paesaggi occupano porzioni rilevanti del romanzo; luoghi isolati, freddi, con rumori sinistri o silenzi inquietanti in cui si aggirano i protagonisti: dapprima Walton (al Polo Nord), poi Victor Frankenstein (sulle Alpi, con i crepacci, le vette e gli abissi) e poi sia Victor che la sua creatura (in «one of the remotest of the Orkneys»⁴⁴ in Scozia), infine tutti e tre nuovamente al Polo Nord a chiusura della cornice narrativa più esterna. Montagne imponenti, paesaggi incontaminati, mare periglioso, isole remote sono certo un debito nei confronti dell’estetica del sublime, ma il ruolo simbolico che natura e clima svolgono nel romanzo è molto simile a quello della *Rime*: se sfidato e violentato dalla *hybris* umana il creato si vendica implacabilmente e castiga gli eccessi dell’uomo: «Supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world»⁴⁵.

4.1.4 ‘Moby Dick; or, The Whale’ di Herman Melville (1851)

Ihr seid keine Adler: so erfahrt ihr auch das Glück im Schrecken des Geistes nicht. [...] Saht ihr nie ein Segel über das Meer gehn, geründet und gebläht und zitternd vor dem Ungestüm des Windes? Dem Segel gleich, zitternd vor dem Ungestüm des Geistes, geht meine Weisheit über das Meer – meine wilde Weisheit!⁴⁶

⁴³ S.W. Goodwin, *Domesticity and Uncanny Kitsch*, cit., p. 99.

⁴⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 117; tr. it., M. Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, traduzione e cura di Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2013², p. 238: «una delle più sperdute fra le isole Orcadi».

⁴⁵ Da M. Shelley, *Introduction to ‘Frankenstein’, Third Edition (1831)* in Id., *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 168; tr. it., M. Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, cit., p. 54: «oltremodo terribile sarebbe il risultato di qualsiasi essere umano che tenti di scimmiettare lo stupendo meccanismo architettato dal Creatore del mondo».

⁴⁶ F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*, in Id., *Werke in 6 Bänden*, 3. Band, hrsg. von K. Schlechta, München-Wien, Hanser, 1980, 2. Teil: *Von den berühmten Weisen*, p. 362; Id., *Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno*, introduzione e appendice di Elisabetta Foerster-Nietzsche; trad. di Domenico Ciampoli, Milano, Monanni, stampa 1927, 1^a ed. elettronica del 18 luglio 2011, 2^a parte: *Dei Saggi Illustri*, su www.liberliber.it, ultimo accesso 20 aprile 2018, p. 170: «Voi non siete aquile: per ciò non imparaste ancora la felicità nel terrore dello spirito. [...] Non vedeste mai una vela scorrer sul mare gonfia e tremante dinanzi alla violenza del vento? Simile alla vela tremante, dinanzi alla violenza dello spirito, scorre la mia sapienza sul mare – la mia sapienza selvaggia!».

Cronologicamente collocata tra *Frankenstein* e *Dr. Jekyll* c'è un'opera che appartiene a buon diritto alla letteratura dell'*overreacher*, sia per contenuti che per influssi derivanti dalla gran parte dei testi appena ricordati. Il *Moby Dick* di Herman Melville apre una linea genealogica collaterale, quella americana, in cui si conserva la dimensione titanica della sfida all'ordine divino e naturale del creato, e con essa la grandiosità delle ambientazioni, che si viene invece via via perdendo nella letteratura britannica. L'analisi delle peculiarità del puritanesimo prima e del romanticismo americano poi esulano dallo scopo di questo studio, ma un'ottima sintesi è contenuta nelle seguenti osservazioni di Sacvan Bercovitch:

Luther believed that the Germans might help create the first truly Christian kingdom; Foxe and Milton hoped that England would lead the world in the destruction of Antichrist. The New England Puritans gave America the status of visible sainthood. The subsequent impact of their concept cannot be overestimated. Whatever the extent of its influence, it contributes significantly to the link between New England and the American Way, to the usurpation of American identity by the United States, and to the anthropomorphic nationalism, that characterizes our literature – not the secular anthropomorphism of parenthood (British homeland, German fatherland), but the eschatological anthropomorphism of spiritual biography: American dream, manifest destiny, redeemer nation, and, fundamentally, the American self as representative of universal rebirth. [...]

The same Puritan myth [...] encouraged [...] Melville, in *Moby Dick*, to create an epic hero who represents in extremis both the claims of Romantic isolation and the thrust of industrial capitalism.⁴⁷

L'*overreacher* letterario americano assume dunque caratteristiche proprie in conseguenza del diverso rapporto che si instaura nel romanticismo del Nuovo Mondo tra mito e società, la quale ultima è caratterizzata dal forte individualismo necessario per muoversi nel mondo

⁴⁷ S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven & London, Yale University Press, 1975, le citazioni sono rispettivamente a p. 108, e p. 185-6 [it.: «Lutero credeva che i tedeschi avrebbero potuto contribuire a creare il primo regno autenticamente cristiano; Foxe e Milton speravano che l'Inghilterra avrebbe portato il mondo alla distruzione dell'Anticristo. I Puritani della Nuova Inghilterra conferirono all'America lo status di visibile santità. Le conseguenze di questa loro idea non saranno mai abbastanza sottolineate. Quale che sia la misura della sua influenza, essa contribuisce in maniera significativa al collegamento tra la Nuova Inghilterra e l'*American Way*, all'usurpazione dell'identità americana da parte degli Stati Uniti e al nazionalismo antropomorfo che caratterizza la nostra letteratura – non l'antropomorfismo secolare della paternità (la patria inglese, tedesca), ma l'antropomorfismo escatologico della biografia spirituale; il Sogno Americano, il Destino Manifesto, la Nazione del Riscatto, e, fondamentalmente, l'individuo americano come rappresentante di una rinascita universale. [...] Questo stesso mito puritano [...] spinse [...] Melville in *Moby Dick* a creare un eroe epico che rappresenta alla massima potenza sia la rivendicazione romantica all'isolamento che l'essenza del capitalismo industriale»].

del commercio e degli affari e da una eredità puritana che persiste con tenacia nella produzione artistica, perlomeno del *New England*. *Moby Dick*, in particolare, riesce a fondere la voracità dell'industrialismo americano con l'eredità mitologica classica e biblica e a rappresentare la contraddizione, già avvertita all'epoca di Melville, tra «unbounded hope and omnivorous egoism»⁴⁸, tra la grandiosità degli spazi e delle opportunità del continente americano e l'ambizione spesso autodistruttiva che costituisce il motore del suo spirito. Secondo Fisch, l'America del XIX secolo presenta la più vasta gamma di esempi dell'archetipo faustiano «in keeping perhaps with the truly Faustian progress of the New World itself»⁴⁹. Le affinità tra Achab e il mito faustiano apparvero evidenti sin dai primi commenti alla pubblicazione di *Moby Dick*⁵⁰: oltre ai toni da *morality* e la forte connotazione teatrale di alcuni capitoli, Melville pone accanto al protagonista due figure contrapposte, il *good angel* Starbuck e l'*evil angel* Fedallah⁵¹; anche Achab abusa di un potere a fini personali e dimostra come il libero arbitrio, se piegato a inseguire ossessivamente ed egoisticamente un controllo sulla naturalità e una comprensione dell'alterità non concessi agli umani, non può che portare all'autodistruzione. Persino il motivo del patto viene conservato, sebbene in *Moby Dick* esso non sia stipulato col demonio, ma con l'equipaggio del *Pequod*⁵². Melville conosceva senz'altro anche il *Faust* goethiano⁵³ e il suo capitano ne

⁴⁸ Ivi, p. 186 [it.: «illimitata speranza e onnivoro egoismo»].

⁴⁹ H. Fisch, *A remembered Future: A Study in Literary Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 29; tr. it., Id., *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*, a cura di Giulia Angelini, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 47 s.: «in coincidenza, forse, con il progresso veramente faustiano del Nuovo Mondo».

⁵⁰ È celebre la definizione di Achab come «the Faust of the quarter-deck» da parte di Evert Duyckinck, apparsa nella sua recensione del *Moby Dick*, *A Friend does his Christian Duty*, nella rivista da lui diretta «Literary World», 9, November 22, New York, 1851, in M.J. Davey (ed.), *A Routledge Literary Sourcebook on Herman Melville's Moby-Dick*, pp. 72-73, anche in H. Parker and H. Hayford (eds.), *Moby-Dick: a Norton Critical Edition*, New York, W.W. Norton & Company, 2002, p. 611.

⁵¹ Per una dimostrazione che Melville conoscesse l'opera di Marlowe, cfr. S. Olsen-Smith, D.C. Marno, Ch. Ohge, N. Spann, *Melville's Marginalia in Marlowe's 'Dramatic Works' and in Selections from Lamb's 'Specimens of English Dramatic Poets'* in «Leviathan», Nov. 2008, vol. 10, n. 3, pp. 82-109: «Melville acquired his copy of *The Dramatic Works of Christopher Marlowe* [...] during his trip to London and the continent from November to December 1849»; [it.: «Melville si procura una copia di *The Dramatic Works of Christopher Marlowe* [...] durante il viaggio a Londra e nel continente tra il novembre e il dicembre 1849»].

⁵² H. Melville, *Moby Dick, or the Whale*, The Project Gutenberg EBook of *Moby Dick; or The Whale*, by Herman Melville, December 25, 2008, Last Updated: December 3, 2017, ultimo accesso settembre 2018, Ch. 36. *The Quarter-Deck*: «ye who are now made parties to this indissoluble league. Ha! Starbuck! but the deed is done! Yon ratifying sun now waits to sit upon it. Drink, ye harpooneers! drink and swear, ye men that man the deathful whaleboat's bow—Death to Moby Dick! God hunt us all, if we do not hunt Moby Dick to his death!»; tr. it, Id., *Moby Dick*, traduzione di Nemi d'Agostino, Milano, Garzanti, 1980⁴, p. 158: «voi che siete ormai legati in questo patto indissolubile. Ah, Starbuck! La cosa è fatta! Quel sole ora aspetta di ratificarla. Bevete, ramponieri, bevete e giurate, voi che guarnite a prua la lancia esiziale: morte a Moby Dick! Dio ci perseguiti tutti se non caceremo Moby Dick fino alla morte!».

⁵³ H.A. Pochmann, *German Culture in America 1600-1900: philosophical and literary influences*, Madison, Wisc., The University of Wisconsin Press, 1957, p. 759, nota 262: «He [Melville] appears thoroughly familiar with *Faust*» [it.: «[Melville] sembra conoscere molto bene il *Faust*»]. Per la trasformazione del faustismo in epoca romantica e i suoi legami con *Moby Dick* resta sempre valida l'analisi di Gustaaf Van Cromphout, *Moby-*

è l'incarnazione nel mondo dell'industrialismo americano. In questa direzione vanno le riflessioni di Van Cromphout sull'importanza di *Moby Dick* nella trasformazione dell'ethos faustiano in occidente, che vale la pena di citare per esteso:

The *Pequod's* voyage into landlessness is Melville's version of the Romantic transformation of the Faustian ethos. When characterizing *Moby-Dick* as Faustian, I am not just referring to Ahab's being 'the Faust of the quarter-deck', as Evert Duyckinck put it upon the novel's appearance and as Melville criticism has recognized ever since. Nor am I concerned with *Moby-Dick* as a variation upon the traditional Faust story, complete with a Faust, a devil, a pact, and a damnation [...]. I consider *Moby-Dick* Faustian in a more pervasive way. Following the lead of such students of our culture as Thomas Mann, Oswald Spengler, and T. K. Seung, I regard 'Faustian' as almost synonymous with 'Western', in that Faust represents what is most characteristic of the Western psyche: its boundless aspirations, its expansionism, its identification of knowledge with power, its attempt to subdue nature, its yearning for control over its own destiny. Thomas Mann's claim that Faust symbolizes the West's deepest essence receives considerable support from our obsessive concern with the Faust figure through the centuries; and no century was more Faust-conscious than the nineteenth, as a result primarily of Goethe's masterpiece.⁵⁴

Ma Achab non è solo una trasformazione del mito di Faust; egli possiede evidentemente anche tratti satanici, cui non può essere estranea la grande ammirazione che Melville nutriva per il poema miltoniano⁵⁵. La sua collocazione nella genealogia dell'*overreacher* è dovuta,

Dick: The Transformation of the Faustian Ethos, in «American Literature», vol. 51, n. 1, Mar. 1979, pp. 17-32, vedi sotto.

⁵⁴ G. Van Cromphout, *Moby-Dick: The Transformation of the Faustian Ethos*, cit., pp. 18-19 [it.: «Il viaggio del *Pequod* verso il nulla è la versione melvillianiana della trasformazione romantica dell'ethos faustiano. Quando definisco *Moby Dick* come faustiano, non mi riferisco soltanto al fatto che Achab è 'il Faust del cassero', come scrisse Evert Duyckinck all'apparizione del romanzo e come la critica melvillianiana ha da allora riconosciuto. Né mi interessa *Moby Dick* come variazione della tradizionale storia faustiana, corredata da un Faust, un diavolo, un patto, e una dannazione [...]. Considero *Moby Dick* 'faustiano' in un senso più profondo. Sulla falsariga di studiosi della nostra cultura come Thomas Mann, Oswald Spengler e T. K. Seung, intendo 'faustiano' quasi come sinonimo di occidentale, in quanto Faust rappresenta ciò che di più caratteristico esiste nella psiche occidentale: le sue sconfinite aspirazioni, il suo espansionismo, il suo identificare la conoscenza con il potere, il suo tentativo di sottomettere la natura, la sua brama di controllo sul proprio destino. L'affermazione di Thomas Mann che Faust simboleggia l'essenza più profonda dell'Occidente è ben confermata dal nostro interesse ossessivo per la figura faustiana attraverso i secoli; e nessun secolo fu più consapevole di Faust del XIX, grazie soprattutto al capolavoro di Goethe»]. enfasi mia

⁵⁵ Egli (ri)lesse *Paradise Lost* nel 1849, cfr. R. Grey and D. Robillard (in consultation with H. Parker), *Melville's Milton: The Marginalia in The Poetical Works of John Milton: A Transcription of Melville's Annotation in His Copy of Milton*, «Leviathan: A Journal of Melville Studies», vol. 4, n° 1-2, March and October 2002, pp. 117-204, reprinted in R. Grey (ed.), *Melville and Milton: An Edition and Analysis of Melville's Annotations on Milton*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 2004, pp. 115-203.

inoltre, all'influenza che ebbero sulla scrittura del *Moby Dick* sia il romanzo della Shelley che la ballata di Coleridge, a riprova di una familiarità che non è solo vagamente tematica e dovuta a influssi indiretti e genericamente culturali, ma che spesso è anche accertabile a livello testuale: «Melville's *Moby Dick* is an assemblage and pastiche of older myths [...] an allusive omnivore, digesting myths as remote as those of Osiris or Narcissus and as recent as *Paradise Lost* or Robinson Crusoe, but among the more prominent of the myths which the novel absorbs and reworks is that of Prometheus. Like Victor Frankenstein, Captain Ahab embodies both the transgressive and the creative aspects of Prometheus [...] Faust has become Prometheanized; and in the nineteenth-century world of industrial development, transgression and damnation have become identified less with devilry than with production»⁵⁶. Il diavolo, dunque, cede il passo al capitalismo e il capitalismo diviene il diavolo, la sua fucina.

Gli echi della *Rime* in *Moby Dick* sono talmente evidenti che la maggior parte degli studiosi non ha neanche sentito l'esigenza di valutare nel dettaglio la relazione tra le due opere limitandosi a citare la ballata di Coleridge come importante fonte del romanzo melvilliano⁵⁷. Ai nostri fini è interessante sottolineare che l'influenza del poeta inglese su Melville è dovuta sia a una probabile lettura diretta della sua opera⁵⁸ che alla mediazione del

⁵⁶ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 75 e p. 81 [it.: «Il *Moby Dick* di Melville è un assemblaggio e un pastiche di miti precedenti [...] un onnivoro che allude e digerisce miti antichi come quello di Osiride o Narciso e moderni come *Paradise Lost* o Robinson Crusoe, ma tra i miti più importanti che il romanzo assorbe e rielabora c'è quello di Prometeo. Come Victor Frankenstein, Achab incarna gli aspetti sia creativi che trasgressivi di Prometeo [...] Faust si è prometeizzato; e nel mondo ottocentesco dello sviluppo industriale, la trasgressione e la dannazione hanno meno a che fare con la malvagità del diavolo che con la produzione»].

⁵⁷ Una analisi dettagliata a questo proposito si trova in R. Gravil, *The Whale and the Albatross*, in «Wordsworth Circle», vol. 28, n. 1, Winter 1997, pp. 2-10.

⁵⁸ Melville fa citare Coleridge al suo narratore Ismaele nel Cap. 42 *The Whiteness of the Whale*: «Bethink thee of the albatross, whence come those clouds of spiritual wonderment and pale dread, in which that white phantom sails in all imaginations? Not Coleridge first threw that spell; but God's great, unflattering laureate, Nature», cui aggiunge una lunga nota in cui nega l'influenza diretta della *Rime* sugli eventi raccontati: «by no possibility could Coleridge's wild Rhyme have had aught to do with those mystical impressions which were mine, when I saw that bird upon our deck. For neither had I then read the Rhyme, nor knew the bird to be an albatross. Yet, in saying this, I do but indirectly burnish a little brighter the noble merit of the poem and the poet»; [tr. it., cit., p. 178: «Pensate all'albatro: da dove vengono quelle nuvole di stupore spirituale e di pallido terrore in mezzo alle quali, in ogni fantasia, vola quel bianco fantasma? Non fu Coleridge il primo a operare quell'incantesimo, ma la grande e severa artista di Dio, la Natura», nota 1, p. 179: «la magica ballata di Coleridge non poteva assolutamente avere avuto alcun rapporto con quelle impressioni mistiche che ebbi quando vidi quell'uccello sulla nostra tolda. Allora non avevo letto la ballata, e non sapevo che l'uccello era un albatro. Ma nel dire questo non faccio indirettamente che dare più lustro al nobile merito della poesia e del poeta»]. Su tale indiretta negazione di una influenza del poema di Coleridge sulla scrittura del romanzo melvilliano, vd. la nota 179 al Cap. 5 di questo studio. Se è documentato l'acquisto da parte di Melville della *Biographia Literaria* nel 1848 (cfr. M.M. Sealts, *Pursuing Melville, 1940-1980: chapters and essays*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p. 267), possiamo solo presupporre che Melville conoscesse *The Rime*, cfr. a qs. proposito M. Peckham, *Hawthorne and Melville as European Authors*, in H.P. Vincent (ed.), *Melville and Hawthorne in the Berkshires. A Symposium*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1966, pp. 58-60, anche in M. Peckham, *The Triumph of Romanticism: Collected Essays*, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1970, pp. 153-175.

Frankenstein. Nel 1849, durante un viaggio in Europa, Melville acquista una copia della versione rivista del romanzo della Shelley, che legge presumibilmente al suo ritorno in patria proprio durante la composizione del *Moby Dick*⁵⁹. Come nel *Frankenstein* (e nell'*Ancient Mariner*), anche in *Moby Dick* la preda diviene il persecutore e il cacciatore il cacciato, perché l'*overreacher* perde il controllo della propria sfida all'interno di un percorso in cui la vendetta equivale all'auto-distruzione e l'eroismo si trasforma in follia, come abbiamo già avuto modo di osservare per molti dei personaggi esaminati in questo studio.

Il tipo di trasgressione di Achab è sia simbolicamente archetipico-religiosa che tutta interna all'ottica del capitalismo commerciale: «his project is not simply an over-reaching extension of capitalist enterprise as such; on the contrary, it appears to be a hijacking or usurpation of the *Pequod* for private purposes at odds with those of mundane profit-making [...] it is the conversion of the industrial into a route to 'higher' goals which proves fatal»⁶⁰. Se, dunque, il Sistema in sé è già rapace e predatorio, il suo sfruttamento a fini personali porta inevitabilmente alla caduta dell'*overreacher*, il quale, come dice il termine stesso, è spinto ad andare oltre il posto assegnatogli nell'ordine delle cose⁶¹. Al pari degli altri *overreacher*, Achab si percepisce come prigioniero dei limiti di questo mondo ed è spinto da un intenso desiderio di oltrepassare prescrizioni e confini per confrontarsi con ciò che può nascondersi aldilà, tanto che la balena è per lui «solo la maschera di cartapesta, l'agente di qualcosa di oscuro e maligno che pervade l'universo. Poiché Achab non può colpire questa forza malvagia direttamente, la colpirà attraverso Moby Dick, sfonderà la maschera, per vedere che cosa nasconde, ma è ben consapevole che dietro potrebbe anche esserci il nulla»⁶².

⁵⁹ J. Bryant, *Melville Essays the Romance: Comedy and Being in 'Frankenstein', 'The Big Bear of Arkansas', and 'Moby-Dick'*, in «Nineteenth-Century Literature», vol. 61, n. 3, Dec. 2006, pp. 277-310: «The full significance of *Frankenstein* as a source in Melville's thinking and writing remains unexplored», ivi, p. 294, nota 24 [it.: «L'importanza di *Frankenstein* come fonte del pensiero e della scrittura melvillianiana resta in gran parte inesplorata»].

⁶⁰ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 81 [it.: «il suo progetto non è semplicemente una smisurata estensione dell'impresa capitalistica in quanto tale; al contrario, sembra essere il sequestro o l'usurpazione del *Pequod* a fini personali in contrasto con quelli del profitto mondano [...] è la conversione dell'etica industriale in un percorso verso fini 'superiori' che si rivela fatale»].

⁶¹ Cfr. a tale proposito Cap. 1, p. 21.

⁶² A. Ceccon, *Laggiù soffia ancora? Ha ancora senso leggere Moby Dick oggi a 18 anni?* «PRISMI online», 2012, su <http://www.liceoferrarisvarese.gov.it/prismi/2012/pdf/CECCON-moby.pdf>, pp. 1-15, qui pp. 11-12, ultimo accesso 22 gennaio 2018; cfr. Ch. 36 *The Quarter-Deck*, in H. Melville, *Moby Dick, or the Whale*, cit.: «All visible objects, man, are but as pasteboard masks. But in each event—in the living act, the undoubted deed—there, some unknown but still reasoning thing puts forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me. Sometimes I think there's naught beyond»; tr. it., cit., p. 155: «Tutti gli oggetti visibili, amico, sono solo maschere di cartone. Ma in ogni cosa che succede, nell'azione viva, nel fatto preciso, lì, c'è qualche cosa di sconosciuto ma sempre ragionevole che sporge il profilo della faccia da sotto la maschera cieca. Se l'uomo vuole colpire, deve colpire la maschera!

Come altri testi della nostra genealogia, anche quella che diventerà una delle più grandi opere della letteratura americana suscitò al suo esordio reazioni tiepide, se non irritate, e non perché fosse troppo irrealistica, ma esattamente per il motivo opposto: essa era una rappresentazione sin troppo mimetica dell'ethos e del modo americano di stare al mondo. «Melville's ability thus to digest fictionally the hard facts of nineteenth-century industry relies to a great extent on his use of transgression myths – those of Frankenstein and Faust [...]. It is the mobilization of such myths» che consente al romanzo di rappresentare

the new complexities of the modern world and especially the motive forces of industrial expansion; forces whose impersonal and invisible moments concealed themselves behind the phenomena they produced and which were therefore not readily accessible to realist representation. Melville's resort to myth in *Moby Dick* is not an atavistic invocation of primeval archetypes but a remarkably modern effort to dramatize the dynamics of nineteenth-century industrial expansion.⁶³

Lo stesso destino toccherà all'altro grande romanzo americano dell'*overreacher*, *The Great Gatsby*, di cui parleremo a breve.

4.1.5 'Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde' di Robert Louis Stevenson (1886)⁶⁴

Moby Dick ripropone l'ambientazione marina e la metafora del viaggio che era stata già della *Rime* e di importanti parti del *Frankenstein*⁶⁵, ma la nostra genealogia ci riporta

Come può evadere il carcerato se non forza il muro? Per me la balena bianca è quel muro. Me l'hanno spinto accanto. Qualche volta penso che lì dietro non c'è niente». Da questo e da altri passaggi si evince che anche Achab come altri *overreacher* prima e dopo di lui, non ammette alcuna responsabilità per le proprie azioni distruttive, giacché è convinto che la colpa sia fuori di lui; cfr., ad esempio, Ch. 132. *The Symphony*: «Is Ahab, Ahab? Is it I, God, or who, that lifts this arm? [...] By heaven, man, we are turned round and round in this world, like yonder windlass, and fate is the handspike»; tr. it., cit., p. 475 s.: «È Achab Achab? Sono io, Signore, che alzo questo braccio, o chi è? [...] Per Dio, amico, siamo fatti girare e girare in questo mondo come quell'argano lì, e il destino è la manovella».

⁶³ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 84 [it.: «La capacità di Melville di metabolizzare in forma narrativa le verità nude e crude dell'industria ottocentesca dipende in larga misura dal suo uso dei miti della trasgressione – quelli di Frankenstein e di Faust [...]. È la mobilitazione di tali miti [che consente al romanzo di rappresentare] le nuove complessità del mondo moderno e in particolare le forze trainanti dell'espansione industriale; forze i cui momenti impersonali e invisibili si celavano dietro i fenomeni che producevano e che pertanto non erano facilmente accessibili a essere rappresentate realisticamente. Il fatto che in *Moby Dick* Melville ricorra al mito non è una invocazione atavistica di archetipi primordiali, ma uno sforzo tutto moderno di rielaborare narrativamente le dinamiche dell'espansione industriale ottocentesca»].

⁶⁴ Sebbene successivamente molte edizioni abbiano inserito l'articolo 'The' davanti a 'Strange', questo è il titolo originale del romanzo così come appare sul frontespizio della prima edizione nel 1886; cfr. R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, cit., p. 3 per la riproduzione della copertina.

⁶⁵ Sull'importanza della simbologia dell'acqua nella letteratura dell'*overreacher*, vedi sotto, p. 145.

nell'Europa di fine '800, quando, con la pubblicazione di *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson, l'*overreacher* si urbanizza: dalla natura potente e misteriosa del romanticismo, passiamo all'inferno delle nuove metropoli ambigue e peccaminose, con i loro infiniti recessi dove ogni crimine può nascondersi.

Le somiglianze tematiche e formali tra il romanzo stevensoniano e il 'testo-seme' *Frankenstein* sono tali e tante che è impossibile menzionarle tutte: le atmosfere gotiche, il tema del doppio, il motivo dello scienziato che perde il controllo della propria scoperta, la presenza di narratori multipli sono solo alcune delle affinità più evidenti; eppure, non possediamo testimonianze dirette dell'influenza del romanzo sulla stesura del *Dr. Jekyll*. È un aneddoto biografico che ci aiuta ad avvalorare il forte legame tra Mary Shelley e l'autore. Dal luglio 1884 all'agosto 1887 i coniugi Stevenson risiedettero a Westbourne, nei pressi di Bournemouth, dove vivevano anche Sir Percy Florence Shelley (figlio di Mary e di Percy Bysshe Shelley) e sua moglie e dove Mary era sepolta. In particolare, durante la scrittura di *Dr. Jekyll* nell'autunno del 1885, tra le due famiglie si stabilì una intensa frequentazione, al punto che gli Shelley fecero dono allo scrittore di un ritratto di Mary perché avvertivano una profonda affinità tra i due artisti⁶⁶.

Meno noto e studiato è il contributo di Melville alla narrativa del tardo Stevenson, il quale ebbe l'opportunità di conoscerne l'opera attraverso l'autore ed editore Charles Warren Stoddard⁶⁷ nel 1879, durante un viaggio a San Francisco, divenendone un ammiratore entusiasta. Se l'influenza di Melville su Stevenson è più palese sulle opere di avventura composte durante gli ultimi anni di vita trascorsi nel Pacifico, il *Dr. Jekyll* riproduce bene l'atmosfera di disintegrazione, i temi di ambiguità e ambivalenza, di inquietudine e sfida del grande romanzo melvilliano.

4.1.6 'The Picture of Dorian Gray' di Oscar Wilde (1890-91)

How sad it is! I shall grow old, and horrible,
and dreadful. But this picture will remain
always young. It will never be older than this

⁶⁶ C. Harman, *Robert Louis Stevenson: A Biography*, London, Harper Perennial, 2006, p. 289 s. «Not surprisingly, coming from an author who had virtually been adopted into the Shelley family, the story's themes are strongly reminiscent of *Frankenstein* and the Prometheus myth», ivi, p. 301 [it.: «Non deve sorprendere, trattandosi di un autore che era stato di fatto adottato dalla famiglia Shelley, che i temi della storia ricordino fortemente *Frankenstein* e il mito di Prometeo»]. Nel 1889 Stevenson dedicò a Sir Percy *The Master of Ballantrae*.

⁶⁷ S. Brawley, Ch. Dixon, *The South Seas: A Reception History from Daniel Defoe to Dorothy Lamour*, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2015, p. 49.

particular day of June.... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that—for that—I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!⁶⁸

A pochi anni di distanza dal *Dr. Jekyll* esce *The Picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde, la cui solida preparazione classica, il fine senso della tradizione e l'abilità di 'marvelous fabricator'⁶⁹ rendono superfluo chiedersi da quali delle opere dell'*overreacher* egli potesse aver mutuato delle suggestioni, perché certamente le aveva lette tutte. La dimensione estetizzante del romanzo, che a un tempo racchiude e porta all'apoteosi e dall'altro già mette in crisi il movimento de *l'art pour l'art* di derivazione francese e teorizzato in Inghilterra da Walter Pater, lo spinge a risalire, ad esempio, a una demonologia tardomedievale e rinascimentale alla *Dr. Faustus*, recuperando quel patto col diavolo che ne era stato il perno narrativo. Non vi sono dubbi, poi, che Wilde avesse letto con attenzione il romanzo di Stevenson in quanto lo aveva più volte citato⁷⁰, sebbene non riconoscesse mai il suo debito, né lo menzionasse tra le sue fonti di ispirazione che annoverano diversi romanzi della tradizione gotica di inizio '800⁷¹. La somiglianza tra *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* e *The Picture of Dorian Gray* apparve subito ai contemporanei di Wilde che ne recensirono l'opera alla sua pubblicazione. Tra tutti, citiamo Anne Wharton che nel suo articolo *A Revulsion from Realism* così scriveva:

⁶⁸ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., p. 25; tr. it., Id., *Il ritratto di Dorian Gray*, cit., p. 51: «Che tristezza! Diventerò vecchio, orribile, spaventoso, mentre questo ritratto rimarrà giovane per sempre. Giovane come in questo preciso giorno di giugno... Se soltanto potesse accadere il contrario! Se soltanto fossi io a rimanere giovane e fosse il ritratto a invecchiare! Per questo... per questo, darei qualsiasi cosa! Non c'è niente al mondo che non darei! Sì, darei anche l'anima».

⁶⁹ Ivi, introduzione del Curatore alla sezione *Backgrounds*, p. 307.

⁷⁰ Ad esempio, nel saggio *The Decay of Lying*: «the transformation of Dr. Jekyll reads dangerously like an experiment out of the Lancet», in O. Wilde, *Intentions: The Decay of Lying, Pen, Pencil and Poison, the Critic as Artist, the Truth of Masks*, New York, Brentano, 1905, pp. 1-55, qui p. 10-11; tr. it., Id., *La decadenza della menzogna e altri saggi*, introduzione di Franco Buffoni, traduzione e note di Marcella Dallatorre, Milano, Bur, 2000, p. 36: «la trasformazione del Dr. Jekyll costituisce una lettura altrettanto pericolosa di un esperimento medico riferito dal *Lancet*».

⁷¹ Nel 1820 appare *Melmoth the Wanderer*, il cui autore Charles Robert Maturin, era zio della madre di Wilde; il romanzo è considerato tra le fonti più importanti per il *Dorian Gray*, insieme a *Vivian Gray* di Benjamin Disraeli (1826) e a *Pelham* di Bulwer Lytton (1828).

If Mr. Wilde's romance resembles the productions of some of the writers of the French school in its reality and tone, it still more strongly resembles Mr. Stevenson's most powerfully wrought fairy tale, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, although the moral of the story is brought out even more plainly—as plainly, indeed, as in the drama of Faust. In both Mr. Stevenson's and Mr. Wilde's stories there is a transformation or substitution. In one the soul of Dr. Jekyll appears under different exteriors; in the other some fine influence passes from the soul of Dorian Gray into his portrait and there works a gradual and subtle change upon the pictured lineaments.⁷²

Anche critici e biografi moderni non mancano di paragonare le due opere: «Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* is in many ways the aesthete's version of *Dr Jekyll and Mr Hyde*»⁷³. La convinzione della doppiezza dell'essere umano che in *Dr. Jekyll* era solo l'ipotesi che dava origine a un folle esperimento, nel giro di pochi anni è divenuta una certezza: «He [Dorian] used to wonder at the shallow psychology of those who conceive the ego in man as a thing simple, permanent, reliable, and of one essence. To him, *man was a being with myriad lives and myriad sensations, a complex multiform creature* that bore within itself strange legacies of thought and passion, and whose very flesh was tainted with the monstrous maladies of the dead»⁷⁴.

C'è un altro contemporaneo di Wilde che, per motivi diversi, si ricollega al tema dell'*overreaching* e il cui pensiero è stato spesso affiancato al suo. Se non possediamo

⁷² A.H. Wharton, *A Revulsion from Realism*, in «Lippincott's Monthly Magazine», September 1890, in S. Mason (ed.), *O. Wilde, Art and Morality: A Defence of 'The Picture of Dorian Gray'*, London, J. Jacobs, 1908, su http://www.gutenberg.org/files/33689/33689-h/33689-h.htm#ART_AND_MORALITY; ultimo accesso 23 marzo 2018 [it.: «Se la storia del sig. Wilde somiglia alle produzioni di alcuni degli scrittori della scuola francese come ambientazione e tono, ancor di più somiglia alla potentissima favola del sig. Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, sebbene la morale vi emerga più chiaramente, tanto quanto nella tragedia di Faust. Sia nella storia di Stevenson che in quella di Wilde c'è una trasformazione o una sostituzione. In una l'anima del Dr. Jekyll appare sotto sembianze esteriori diverse; nell'altra qualche sottile influsso passa dall'anima di Dorian Gray al suo ritratto dove opera un graduale e sottile cambiamento sui lineamenti dipinti»].

⁷³ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 148 [it.: «Il ritratto di Dorian Gray di Oscar Wilde è per molti versi la versione estetizzata del Dottor Jekyll e Mr. Hyde»]. Vedi anche F. McLynn, *Robert Louis Stevenson: A Biography*, London, Random House, 1993, p. 5: «Oscar Wilde was deeply influenced by Stevenson as both moralist and psychologist (can one imagine *The Picture of Dorian Gray* without *Jekyll and Hyde*?), even though he declared that RLS would have produced better work if he had lived in Gower Street rather than Samoa» [it.: «Oscar Wilde fu profondamente influenzato da Stevenson come moralista e psicologo (è possibile immaginare *Il ritratto di Dorian Gray* senza *Jekyll e Hyde*?), sebbene egli dichiarasse che RLS avrebbe prodotto opere migliori se fosse vissuto a Gower Street invece che a Samoa»]. Nella sua monumentale biografia, Richard Ellmann lo annovera tra le possibili fonti di ispirazione del *Dorian Gray*, cfr. R. Ellmann, *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books, 1988, p. 293.

⁷⁴ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., p. 119; tr. it., cit., p. 204: «Gli capitava regolarmente di stupirsi della superficialità psicologica di coloro che concepivano l'Ego dell'uomo come un'entità semplice, permanente, affidabile e unitaria. Per lui, l'uomo era un essere con una miriade di sensazioni, una creatura multiforme e complessa che portava dentro di sé strane eredità di pensieri e passioni, e la cui stessa carne era contaminata dalle contagiose malattie dei morti», enfasi mia.

attestazioni dirette dell'influenza di Friedrich Nietzsche su Wilde, è probabile però che quest'ultimo avesse avuto accesso alle idee nicciane durante i soggiorni parigini nella metà degli anni '80⁷⁵. Tuttavia, anche posto che i contatti tra i due fossero stati flebili, è innegabile che esistano diverse affinità nella loro concezione del rapporto tra arte e morale e nell'atteggiamento di 'romantico individualismo'⁷⁶. Come osserva Allen:

Just as Nietzsche had philosophized fiercely about how modern morality masked self-deception, self-interest, and resentment, Wilde blithely joked about how people use morality to these same ends. [...] Friedrich Nietzsche and Oscar Wilde marched together in the ranks of modernist rebellion against conventional morality, hypocrisy, vulgarity, mediocrity, and sham, blasting the culture around them with a hail of shocking ideas, sharp aphorisms, and penetrating ironies. They also sought to change their world with an infusion of intellectual integrity and artistic discipline.⁷⁷

Del resto, come ignorare le affinità col pensiero nicciano nelle parole che Wilde fa pronunciare al personaggio di Lord Henry Wotton:

I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediaevalism, and return to the Hellenic ideal—to something finer, richer than the Hellenic ideal, it may be. *But the bravest man amongst us is afraid of himself*. The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives. We are punished for our refusals. *Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poisons us*. The body sins once, and has done with its sin, for

⁷⁵ F. Nesbitt Oppel, *Mask and Tragedy: Yeats and Nietzsche, 1902-10*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1987, sostiene che Wilde ebbe accesso alle idee di Nietzsche a Parigi nel 1883 e nel 1884, pp. 19-20. Oltre al celebre saggio di Thomas Mann, *Wilde and Nietzsche*, del 1959 (in R. Ellmann (ed.), *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, London, Prentice Hall, 1969, 1986, pp. 169-171), per una recente disamina delle affinità non solo biografiche, ma anche intellettuali, tra i due pensatori, vedi, ad esempio, J.S. Allen, *Nietzsche and Wilde: An Ethics of Style*, «The Sewanee Review», vol. 114, n. 3, Summer 2006, pp. 386-402; K. Hext, *Oscar Wilde and Friedrich Nietzsche: 'Rebels in the name of beauty'*, in «Victoriographies: A Journal of Nineteenth-Century Writing, 1790-1914», vol. 1, n. 2, Oct. 2011, pp. 202-220 e N.L. Noble, *Tragedy in the Ideas of Friedrich Nietzsche and Oscar Wilde*, in «Inquiries Journal/Student Pulse», 2015, vol. 7, n. 8, pp. 1-4, su <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1059>, ultimo accesso 15 gennaio 2018.

⁷⁶ K. Hext, *Oscar Wilde and Friedrich Nietzsche: 'Rebels in the name of beauty'*, in «Victoriographies: A Journal of Nineteenth-Century Writing, 1790-1914», cit., p. 202, definisce così il nucleo centrale dei parallelismi riscontrabili nel pensiero dei due autori.

⁷⁷ J.S. Allen, *Nietzsche and Wilde: An Ethics of Style*, cit., p. 391 e pp. 401-2 [it.: «Proprio come Nietzsche aveva intensamente riflettuto su come la moralità moderna celasse l'autoinganno, l'interesse personale e il risentimento, Wilde scherzava allegramente su come le persone usassero la moralità per gli stessi fini. [...] Friedrich Nietzsche e Oscar Wilde marciavano insieme nelle fila della ribellione modernista contro la morale convenzionale, l'ipocrisia, la volgarità, la mediocrità e la falsità, inondando la cultura che li circondava di un torrente di idee scioccanti, di acuti aforismi e di penetrante ironia. Cercarono anche di cambiare il loro mondo attraverso l'integrità intellettuale e la disciplina artistica»].

action is a mode of purification. Nothing remains then but the recollection of a pleasure, or the luxury of a regret. The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, *with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful.*⁷⁸

Se Allen arriva a definire Wilde «the Irish-borne Nietzsche»⁷⁹ è perché entrambi hanno combattuto la morale e la concezione del male dei loro contemporanei portando avanti una rivoluzione etica, in cui la sfida agli obblighi sociali, al conformismo e all'ipocrisia dell'altruismo mira alla costruzione di un nuovo umanesimo e di una nuova arte. Tuttavia, le loro esistenze reali, come quelle immaginate nei testi dell'*overreacher*, raccontano l'impossibilità di vivere al di fuori di quella moralità che avevano tanto duramente castigato.

4.1.7 'The Great Gatsby' di Francis Scott Fitzgerald (1925)

Auf dem Gebiet seiner höchsten Entfesselung, in den Vereinigten Staaten, neigt das seines metaphysischen Sinnes entkleidete Erwerbsstreben heute dazu, sich mit rein agonalen Leidenschaften zu assoziieren, die ihm nicht selten geradezu den Charakter des Sports aufprägen.

Eine Flut von Mißtrauen, gelegentlich von Haß, vor allem von moralischer Entrüstung stemmt sich regelmäßig dem ersten Neuerer entgegen, oft [...] beginnt eine förmliche

⁷⁸ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 19-20; tr. it., cit., pp. 41-42: «io credo che il mondo sarebbe rigenerato da impulsi tanto gioiosi da costringerci ad abbandonare tutte le nostre malattie medievalescenti per ritornare all'ideale ellenico, addirittura a qualcosa di più raffinato e più ricco dell'ideale ellenico, probabilmente. *Ma anche i più coraggiosi fra noi hanno paura di se stessi.* La mutilazione dell'istinto sopravvive tragicamente nella negazione di sé che depaupera le nostre esistenze. Siamo puniti per ciò che ci proibiamo. *Gli impulsi che ci affanniamo a reprimere rimangono a covare nella mente e ci avvelenano;* viceversa il corpo che cede al peccato si libera di quel peccato *perché l'azione è una forma di purificazione:* ci lascia, tutt'al più, la memoria di un piacere o il lusso di un rimpianto. L'unico modo di liberarsi da una tentazione è cedervi. Rinuncia, e la tua anima si ammalerà rimpiangendo le cose che si è vietata e languendo nel *desiderio di cose che solo leggi mostruose hanno sanzionato come illecite e mostruose*», enfasi mie.

⁷⁹ J.S. Allen, *Nietzsche and Wilde: An Ethics of Style*, cit., p. 391.

Legendenbildung über geheimnisvolle
Schatten in seinem Vorleben.⁸⁰

What impels us forward, perversely, is an
instinct to travel backward to Eden. It is the
sorrowfully self-defeating condition
portrayed at the end of Scott Fitzgerald's *The
Great Gatsby*, as we row forward into the
future beaten inexorably back by the current
into the past.⁸¹

Tra il 1918 e il 1922 Oswald Spengler pubblica *Der Untergang des Abendlandes* in cui raccoglie l'eredità nicciana e fa della figura faustiana il simbolo dell'intera civiltà occidentale, tra anelito vitale e deriva autodistruttrice. Le sue analisi suscitano grandi entusiasmi e accesi dibattiti sia in Europa che negli Stati Uniti e uno dei suoi più ferventi ammiratori è Francis Scott Fitzgerald, che risiede in Francia all'epoca della composizione del *The Great Gatsby* (1925)⁸². L'idea dell'uomo moderno come figura faustiana, con la sua incessante brama per qualcosa di inattuabile e la mancanza del senso del limite; la descrizione spengleriana della sua decadenza nell'ambiente urbano dove diviene schiavo del potere del denaro, tutto ciò si addiceva perfettamente alla percezione che Fitzgerald aveva

⁸⁰ M. Weber, *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. I, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1920, su www.zeno.org/Soziologie/M/Weber,+Max/Schriften+zur+Religionssoziologie, le citazioni sono rispettivamente a p. 203 e a p. 5 (ultimo accesso settembre 2018); tr. it., Id., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, introduzione di Giorgio Galli, traduzione di A. Maria Marietti, Milano, RCS Rizzoli, 1991, 1ª edizione digitale 2012, da 19ª edizione Bur, Classici del Pensiero, gennaio 2011, rispettivamente a p. 232: «Nel paese dove si è sommamente scatenata, negli Stati Uniti, la ricerca del profitto si è spogliata del suo senso etico-religioso, e oggi tende ad associarsi con passioni puramente agonali, competitive, che non di rado le conferiscono addirittura il carattere dello sport», e a p. 85: «Un'ondata di diffidenza, occasionalmente di odio, soprattutto di sdegno morale si opponeva regolarmente al primo innovatore, spesso [...] cominciava a formarsi una vera e propria leggenda su misteriose ombre della sua vita precedente».

⁸¹ T. Eagleton, *Sweet Violence*, p. 248 [it.: «Ciò che ci spinge avanti, per assurdo, è l'istinto di compiere un viaggio all'indietro verso l'Eden. È quella condizione tristemente autolesionista rappresentata alla fine de *Il Grande Gatsby* di Scott Fitzgerald, quando navigando verso il futuro siamo inesorabilmente ricacciati dalla corrente nel passato»].

⁸² Per l'influenza di Spengler sulla composizione di *The Great Gatsby* vd. R. Lehan, *F. Scott Fitzgerald and Romantic Destiny*, in «Twentieth Century Literature», vol. 26, n. 2, *F. Scott Fitzgerald Issue*, Summer 1980, pp. 137-156. Fitzgerald scrisse al suo editore Maxwell Perkins di Spengler nel 1940: «I read him the same summer I was writing *The Great Gatsby* and I don't think I ever quite recovered from him» [it.: «Lo lessi la stessa estate in cui stavo scrivendo *Il Grande Gatsby* e non credo di essermi mai veramente ripreso»], in Mary Jo Tate, *Critical Companion to F. Scott Fitzgerald: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, 2007², p. 381. In realtà l'opera di Spengler venne tradotta in inglese solo nel 1926 e Fitzgerald non conosceva il tedesco, pertanto è più probabile che ne avesse letto degli stralci o dei commenti e/o ascoltato dibattiti e conferenze sia in Europa che in America.

della società americana e alle proprie vicende esistenziali. In *The Great Gatsby* il protagonista, come già l'Achab melvilliano, è un Faust che si fonde con Prometeo e il diavolo si chiama *American Dream*, capitalismo senza scrupoli, ambizione sfrenata. A differenza di Achab, l'inquietudine di Gatsby sembra avere un obiettivo 'nobile', l'amore per la bella Daisy, moglie di Tom Buchanan, rampollo di una ricca famiglia della borghesia capitalistica; ma è solo un romantico amore impossibile? In realtà, la 'Elena' di Long Island rappresenta denaro, affluenza, prestigio⁸³ e un mezzo per raggiungere una vetta altrimenti inarrivabile, quella dell'*Old Money*, i Vecchi Ricchi dell'aristocrazia del capitalismo americano. Il male di Gatsby è dunque ancora un'ansia incessante che lo divora, ma l'obiettivo è quello del successo che gli consenta di sentirsi degno dei grandi padri dell'America; per questo si distingue in battaglia, per questo millanta di essere «an Oxford man»⁸⁴ e vive in una dimora sontuosa. Tuttavia, il vero capitalista non ha bisogno di «Ostentation und [...] unnötigen Aufwand»⁸⁵, e infatti il suo antagonista, Tom Buchanan, lo disprezza:

In a pre-market economy, money follows power; in a market economy, power follows money; and in the world-market economy of New York, the established money of a Tom Buchanan, with his Yale and high-society connections, separates a Tom from a Gatsby, with his Meyer Wolfsheim 'gonnections', just as physically as the bay separates Gatsby's West Egg mansion from Tom's East Egg mansion. [...] Once we see that Gatsby and Tom are playing two different historical roles - both of which are part of the Spenglerian paradigm - the novel takes on a new and added dimension of meaning. If Gatsby plays out the fate of Faustian man, Tom Buchanan embodies the fate of the new-moneyed Caesar who has come to power after Enlightenment science has transformed the mind.⁸⁶

⁸³ Cfr. questo celebre dialogo tra il narratore Nick Carraway e Gatsby in F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, ed. by Ruth Prigozy, Oxford, OUP, 2008, p. 95 s.:

«'She's got an indiscreet voice,' I remarked. 'It's full of ——' I hesitated.

'Her voice is full of money,' he said suddenly.

That was it. I'd never understood before. It was full of money — that was the inexhaustible charm that rose and fell in it, the jingle of it, the cymbals' song of it. ... High in a white palace the king's daughter, the golden girl. ...»; tr. it., Id., *Il grande Gatsby*, trad. di Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2013⁴, p. 165:

«'Daisy ha una voce indiscreta,' osservai. È piena di...' esitai.

'Ha una voce piena di soldi,' disse lui all'improvviso.

Era così. Prima non me ne ero reso conto. Era piena di soldi: era quell'inesauribile fascino che saliva e scendeva dentro, il tintinnio, il canto dei cembali.... Lassù in un palazzo bianco la figlia del re, la ragazza d'oro».

⁸⁴ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 40; tr. it., cit., p. 99: «una volta mi ha detto di essere stato a Oxford».

⁸⁵ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 54; tr. it., cit., p. 87: «ostentazione e [...] sfarzo inutile».

⁸⁶ R. Lehan, *F. Scott Fitzgerald and Romantic Destiny*, cit., p. 141 [it.: «In un'economia pre-mercantile, il denaro segue il potere; in un'economia di mercato, il potere segue il denaro; e nell'economia del mercato

Anche *The Great Gatsby* è un romanzo sul desiderio, apparentemente per una donna, in realtà per qualcosa di più grande che non si riesce ad afferrare o nominare⁸⁷. «The new man in the car»⁸⁸ naufraga nel suo sogno di appartenere al gotha del capitalismo, perché non gli mancano certo l'ambizione o la sfrontatezza, ma quelle caratteristiche che Weber attribuisce all'imprenditore «di nuovo stile», ovvero un freddo controllo di sé, un carattere straordinariamente saldo e fermo e la lucidità⁸⁹; Gatsby resta un sognatore in una società la cui base è il denaro e la visione romantica del mondo ha ormai perduto la sua spinta ideale.

C'è qualcosa di leggendario e demoniaco in Jay Gatsby⁹⁰; egli è già ricchissimo, ma non gli basta, perché l'unica cosa che un *self-made man* come lui non potrà mai comprare nell'America delle opportunità uguali per tutti è *nascere* ricchi e così è tramite la 'donna d'altri' che egli vuole andare oltre il suo status. Come Wilde aveva messo a nudo l'ipocrisia dell'aristocrazia inglese, così nella descrizione di chi è nato con i soldi Fitzgerald non usa mezzi termini: Tom Buchanan è razzista, violento e infedele, Daisy è evanescente e superficiale: «They were careless people, Tom and Daisy--they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made»⁹¹. Nonostante il cinismo con cui si è arricchito, Gatsby sembra un burattino e diviene vittima della loro indifferenza e del suo inutile sogno.

In *The Great Gatsby* troviamo un motivo che accomuna alcuni dei testi della genealogia sopra evidenziata, ovvero quello dell'ambientazione marina e della simbologia legata all'acqua. In *Frankenstein* molte scene hanno come sfondo il mare, elemento

mondiale di New York la consolidata ricchezza di un Tom Buchanan, con le sue relazioni nell'accademia e nell'alta società, separa Tom da Gatsby, con il suo 'compare d'affari' Meyer Wolfsheim, altrettanto fisicamente come la baia separa la dimora di Gatsby a West Egg da quella di Tom a East Egg. [...] Quando ci accorgiamo che Gatsby e Tom stanno interpretando due ruoli storici diversi – entrambi i quali fanno parte del paradigma spengleriano – il romanzo assume un nuovo, ulteriore significato. Se Gatsby interpreta il destino dell'uomo faustiano, Tom Buchanan incarna il fato del nuovo Cesare con i soldi, giunto al potere dopo che la scienza dell'illuminismo ha trasformato la mente»].

⁸⁷ M. Corrigan, *So we read on: How 'The Great Gatsby' came to be and why it endures*, New York, Little, Brown and Company, 2015, p. 23.

⁸⁸ M. Berman, *All That is Solid Melts into Air*, cit., p. 167; tr. it., Id., *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, cit., p. 209: «il nuovo uomo in automobile».

⁸⁹ M. Weber, *Die protestantische Ethik*, cit., p. 59; tr. it., cit., p. 85.

⁹⁰ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 49: «'He's a bootlegger,' said the young ladies, moving somewhere between his cocktails and his flowers. 'One time he killed a man who had found out that he was nephew to Von Hindenburg and second cousin to the devil'», e a p. 52 il narratore Nick osserva: «I wondered if there wasn't something a little sinister about him, after all»; tr. it., cit., p. 110: «'È un contrabbandiere,' dicevano le giovani donne muovendosi fra i suoi cocktail e i suoi fiori. 'Una volta ha ucciso un uomo perché aveva scoperto che era il nipote di von Hindenburg e secondo cugino del diavolo'»; p. 114: «mi domandai se in lui dopo tutto non ci fosse davvero qualcosa di sinistro».

⁹¹ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 142; tr. it., cit., p. 222: «Erano sventati, Tom e Daisy – rompevano cose e creature e poi si ritraevano nei loro soldi o nella loro vasta sventatezza, o qualunque cosa fosse a tenerli insieme, e pretendevano che fossero gli altri a ripulire lo sporco che avevano lasciato in giro...».

pericoloso e inibitore; nella *Rime* e in *Moby Dick* gli oceani accolgono le vicende dei due protagonisti: acqua minacciosa e mortifera e poi salvifica nella prima opera e sfondo di un conflitto cosmico nella seconda. Anche in *The Great Gatsby* c'è un'importante presenza di motivi nautici e acquatici - «almost every page of the novel references water»⁹² - perché se la New York dei *roaring twenties* costituisce lo sfondo dove si muovono i personaggi del romanzo, è Long Island l'ambientazione principale del romanzo, con le due penisole di Great Neck e Manhasset Neck circondate dal mare. In acqua si nuota o si affonda; se non si riesce a dominare con successo la corrente si affoga; ma c'è chi sta a galla per diritto di nascita, per appartenenza di classe, senza lo sforzo richiesto al *parvenu*, sembra dirci Fitzgerald. Così, la parabola tracciata dall'*overreacher* somiglia a un tuffo la cui traiettoria è un mirabile salto verso l'alto che si esaurisce nelle profondità dell'abisso. Se i termini *water* e *boat* compaiono 9 volte ciascuno⁹³, e i verbi *drown* e *float* rispettivamente 2 e 8 volte, è il verbo *drift* che registra la maggiore frequenza (12 occorrenze); così, ad esempio, dice di sé Jay Gatsby: «I drift here and there trying to forget the sad thing that happened to me»⁹⁴, a esemplificare un'altra variazione del fallimento dell'*American dream*⁹⁵. L'ultima immagine di Gatsby è quella del suo cadavere alla deriva nella piscina dell'immensa casa, il suo oceano in miniatura: «There was a faint, barely perceptible movement of the water as the fresh flow from one end urged its way toward the drain at the other. With little ripples that were hardly the shadows of waves, the laden mattress moved irregularly down the pool»⁹⁶.

4.1.8 'Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde' di Thomas Mann (1947)

Il testo che chiude la nostra genealogia è il *Doktor Faustus* di Thomas Mann, che non solo porta a compimento il percorso faustiano tedesco, ma collocandosi cronologicamente

⁹² M. Corrigan, *So we read on*, cit., p. 36 [it.: «quasi in ogni pagina del romanzo c'è un rimando all'acqua»].

⁹³ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 79: «there was one persistent story that he didn't live in a house at all, but in a boat that looked like a house and was moved secretly up and down the Long Island shore»; tr. it., cit., p. 144: «circolava una storia insistente secondo cui non viveva in una casa bensì su una nave che sembrava una casa e si muoveva in gran segreto seguendo la costa di Long Island».

⁹⁴ Ivi, cit., p. 54; tr. it., cit., p. 116: «mi trascino qua e là cercando di dimenticare le cose tristi che mi sono accadute»; in questa traduzione si perde il riferimento al movimento di 'deriva' contenuto nel verbo 'drift' e che, a mio parere, caratterizza l'uso che ne fa l'Autore.

⁹⁵ Per una analisi più dettagliata dei motivi legati all'acqua in *The Great Gatsby*, cfr. M. Lukens, *Gatsby as a Drowned Sailor*, in «The English Journal», vol. 76, n. 2, Feb. 1987, pp. 44-46, vd. anche il capitolo *Water, Water. Everywhere*, in M. Corrigan, *So we read on*, cit., pp. 27-75.

⁹⁶ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 129; tr. it., cit., p. 206: «Là dove un flusso fresco si faceva strada impaziente da una estremità verso il tubo di scarico all'estremità opposta, il movimento dell'acqua era tenue, appena percettibile. Il materassino con il suo carico si muoveva con moto irregolare nella piscina facendo piccole increspature che a stento si sarebbero dette onde».

subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, sintetizza quella che apparve a Mann e ai suoi contemporanei come la più drammatica discesa nell'abisso dell'essere umano occidentale⁹⁷. Come tedeschi sono i maggiori pensatori citati nel capitolo precedente per costruire l'ossatura ideologica della nostra figura letteraria (Nietzsche, Weber, Spengler), così è tedesco l'ultimo autore del nostro percorso, che ci offre al contempo una summa delle caratteristiche dell'*overreacher* e una guida alla lettura delle opere che lo precedono. Con il suo Faust, Mann ribalta l'ottimismo goethiano per tornare alle origini del mito: «in damning Faust, Mann condemned the Faustian drive of twentieth-century Western society»⁹⁸.

Innumerevoli sono i possibili echi nell'opera di altri testi della nostra genealogia, tra tutti mi piace ricordare che anche Mann propone la figura di uno scienziato dilettante che ha in sé qualcosa di demoniaco, affine alla stregoneria: è il padre del protagonista Adrian Leverkühn, che 'tenta' la natura, vuole forzarla⁹⁹, come prima di lui Victor Frankenstein, Jekyll, il Vecchio Marinaio e Achab. Ma è lo stesso autore a fornirci la prova che il suo romanzo appartiene al gruppo di testi dell'*overreacher* quando ci racconta che durante la sua stesura aveva letto il *Dr. Faustus* di Marlowe¹⁰⁰ e *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*¹⁰¹. Inoltre, con *Dorian Gray* il *Doktor Faustus* condivide l'ambientazione nel mondo dell'arte. Il personaggio di Mann, Adrian Leverkühn, è un musicista, ma ha a lungo studiato teologia per poi allontanarsene annoiato; egli è già schiavo della propria ambizione prima del celebre patto col diavolo del Capitolo XXV; dall'incontro con una prostituta si procura infatti una malattia venerea come viatico per l'illuminazione e l'illimitatezza del suo genio; è un individuo chiuso in se stesso e indifferente agli altri, privo di empatia, concentrato sui suoi studi e sulla musica, nella quale vuole emergere per creare un'opera unica e totale. La

⁹⁷ Sappiamo dai diari di Mann che egli iniziò a progettare un *Faust* già nel 1901, sebbene ne cominciasse la stesura solo nel 1943. Cfr. H. Koopmann, *Teufelspakt und Höllenfahrt. Thomas Manns Doktor Faustus und das dämonische Gebiet der Musik im Gegenlicht der deutschen Klassik, Beitrag zur Vortragsreihe 'Goethe und die Musik', zwischen September 2008 und Mai 2009 auf Einladung der Goethe-Gesellschaft München*, München, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2010, su http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/koopmann_faustus.pdf, ultimo accesso 12 febbraio 2018, pp. 1-16.

⁹⁸ J.B. Russell, *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, cit., p. 281; tr. it., Id., *Il Diavolo nel mondo moderno*, cit., p. 257: «condannando Faust, Mann condannava la spinta faustiana della società occidentale del XX secolo».

⁹⁹ Th. Mann, *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1947, pp. 30-31; tr. it., Id., *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, in Th. Mann, *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, i Meridiani Mondadori, 2016, p. 25 s.

¹⁰⁰ Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*, Bermann-Fischer Verlag, 1949, p. 59; tr. it., Id., *La genesi del Doctor Faustus*, in Id., *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, cit., p. 793.

¹⁰¹ Ivi, pp. 22-3: «Las [...] Stevensons Meisterstück *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, die Gedanken auf den Fauststoff gerichtet»; tr. it., cit., p. 761: «Letto [...] il capolavoro di Stevenson *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* con il pensiero rivolto al progetto del Faust».

sua fine è la paralisi come discesa nella follia. Così ne scrive lo stesso Mann: «Ich [...] war sorgenvoll in ihn verliebt von seinen hochmütigen Schülertagen an, vernarrt in seiner 'Kälte', seine Lebensferne, seinen Mangel an 'Seele', dieser Vermittlungs- und Versöhnungsinstanz zwischen Geist und Trieb, in sein 'Unmenschentum' und verzweifelt Herz, seine Überzeugung, verdammt zu sein. Dabei, merkwürdigerweise, gab ich ihm kaum ein Aussehen, eine Erscheinung, einen Körper»¹⁰². Confessando l'amore per la sua creazione, Mann spiega perché il suo eroe non ha ricevuto un aspetto con dei connotati realistici ed è rimasto un 'simbolo'; questa caratteristica lo accomuna agli altri *overreacher* i quali, tranne qualche rapida descrizione delle loro espressioni o di qualche particolare fisico, non hanno volto, giacché la loro apparenza fisica non è rilevante; l'unica eccezione è Dorian Gray, dove è proprio la bellezza, l'esteriorità, la causa della sua dannazione. Mann descrive il suo *Faustus* come un «libro terribilmente morale in cui si parla, fra l'altro, della continuità di estetismo e barbarie»¹⁰³. L'exasperazione dell'estetismo, che l'opera condivide con *Dorian Gray*, è in questo caso messa in relazione con le recenti vicende storiche tedesche del nazismo e della guerra mondiale; in entrambe le opere si palesano le forze irrazionali che presiedono alla creazione artistica e il concetto romantico di genialità come anti-ragione viene portato alle estreme, patologiche, letali conseguenze. Nel romanzo manniano viene tracciata «la storia di un errore annidato nell'arte e nel pensiero occidentali che seguita a generare conseguenze minacciose: l'equivoco secondo cui *la libertà dal diavolo è il fine che deve perseguire colui che agisce giustamente*»¹⁰⁴, su cui si basavano luteranesimo e puritanesimo. La popolarità e l'attrazione suscitata dai testi in cui l'*overreacher* fa esattamente il contrario ci mostra che la fascinazione per il male, se viene solo raccontata, contribuisce a tenere lontano da noi il pericolo di autodistruggerci.

In conclusione, è possibile affermare che la figura letteraria dell'*overreacher* si compone di tre aspetti: l'elemento socio-patologico costituito dall'individualismo moderno, l'elemento di natura favolistica e di cultura popolare (da cui deriva ad esempio la figura del primo Faust) e la tradizione mitologico-religiosa occidentale che ne costituisce il sostrato

¹⁰² Ivi, p. 81; tr. it., cit., p. 813: «Ero innamorato di lui fin dai suoi giorni di scuola segnati dall'alterigia, e impazzivo per la sua 'freddezza', per la sua distanza dalla vita, per la sua mancanza di un'«anima» capace di mediare e conciliare spirito e pulsioni, per la sua 'disumanità', per il suo 'cuore disperato' e per la convinzione di essere dannato. Per questo, stranamente, non gli attribuii alcun aspetto esteriore, alcuna apparenza, non gli diedi un corpo».

¹⁰³ Lettera inedita a Otto Reeb del 1° aprile 1950, citata in Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., nota 8 al Cap. XXXIV, p. 1099. L'originale è citato in Dominik Jost, *Ludwig Derleth. Gestalt und Leistung*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1965, p. 53: «Der Faustus ist ein schrecklich moralisches Buch, in welchem es unter anderem um die unheimliche Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei geht».

¹⁰⁴ Th. Mann, *Doctor Faustus*, cit., dall'Introduzione del Curatore, p. LIII, enfasi mia.

colto. Ne risulta una creazione originale che può chiamarsi a buon diritto un mito della modernità. Sebbene, infatti, l'*overreacher* letterario abiti un'epoca che conserva gli stessi divieti e prescrizioni e abbia le stesse debolezze e passioni dell'eroe tragico (superbia e vanità *in primis*), egli si appropria della forza propulsiva e volitiva che l'antichità riservava alle divinità e la sua componente creativa si mette al servizio di istanze distruttive e/o autodistruttive che esprimono tratti satanico-demoniaci. Lo stesso mito incarnato da Prometeo, Icaro e Narciso e poi dal diabolico-demoniaco e dal Faust all'inizio della modernità rivive in Frankenstein, in Jekyll e in Dorian Gray passando per Achab fino al Grande Gatsby di Fitzgerald per terminare dove tutto aveva avuto inizio, ovvero con l'ultimo Faust.

4.2 Victor Frankenstein, Henry Jekyll e Dorian Gray

In a natural, or secular economy, otherness is not located elsewhere: it is read as a projection of merely human fears and desires transforming the world through subjective perception.¹⁰⁵

In questa sezione osserveremo più da vicino alcuni dei testi della genealogia sopraevidenziata. Trovandomi, per gli ovvi limiti di questa ricerca, nella necessità di operare una «astrazione ritagliante»¹⁰⁶ ho optato innanzi tutto per un periodo letterario il più possibile coeso, ovvero l'800 inglese, in cui prosegue il rinnovamento della sensibilità per i miti, le leggende e le narrazioni di origine folkloristica - non solo da un punto di vista filologico, ma anche contenutistico e delle idee - avviato alla fine del secolo precedente, e in cui la moda neo-gotica accompagna come un fiume sotterraneo lo sviluppo del romanzo realistico. È all'inizio di questo periodo che, dopo la grande stagione della sistemazione e dell'espansione scientifica, del predominio della razionalità e della classicità, la figura dell'*overreacher* riemerge con tutte le sue componenti mitologiche, storiche e religiose. Le riflessioni sullo stretto legame tra creatività artistica e limite, tra libertà e morale, nonché la tendenza alla

¹⁰⁵ R. Jackson, *Fantasy*, cit., p. 24; tr. it., Id., *Il Fantastico*, cit., p. 22: «In una economia naturale o secolare, l'alterità non è collocata da nessuna parte: viene interpretata come proiezione di timori e desideri semplicemente umani che trasformano il mondo attraverso una percezione soggettiva», trad. da me modificata.

¹⁰⁶ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 136: «non si dà astrazione ritagliante che non sacrifichi qualcosa degli aspetti e connessioni reali di un oggetto, e magari molto, per circoscrivere operativamente magari assai poco».

divinizzazione degli eroi letterari che si avvia con il movimento romantico sono particolarmente congeniali allo sviluppo di figure che fanno della smisuratezza la propria caratteristica esistenziale: «The age that recast Faust as a lover, the age that idolized Byron and Prometheus and Satan and Heathcliff, was used to entertaining contradictory feelings about its heroes»¹⁰⁷ idealizzando una figura «that partakes of human nature, including its evil aspects, on the ground that the moral conformity demanded by the sky-god deprives humanity of its essential creative energies»¹⁰⁸. Ma la letteratura dell'*overreacher* partecipa solo parzialmente a questa trasformazione, perché non si libera del dualismo, della spaccatura tra interno ed esterno, anzi l'accentua, e non abbraccia la svolta salvifica che il romanticismo militante attribuisce ai suoi eroi. I protagonisti dei tre romanzi ottocenteschi che costituiscono il cuore della nostra genealogia, infatti, sono puniti a morte e la loro *hybris* oltreumana/disumana non ottiene sconti; sono figure al contempo attraenti e repellenti la cui condanna (che pur arriva inesorabile) lascia nel lettore e nell'interprete il dubbio che si tratti di una concessione alla morale corrente, dunque al bisogno di offrire un prodotto commercialmente e moralmente accettabile, piuttosto che di una scelta convinta dell'autore. Avremo modo di osservare in seguito come i tre autori hanno dovuto operare dei compromessi per smussare gli aspetti più scomodi e provocatori delle loro opere, giacché si tratta di storie che veicolano una critica culturale¹⁰⁹. È netta, infatti, la sensazione che queste opere si pongano *contro* qualcosa, ovvero facciano emergere paure e ansie per una società percepita come frammentata, che ha perso la sua organicità: «advanced division of labour in modern industrial society was fragmenting any sense of human integrity [...] This running wild of the huge productive energies of the nineteenth century, particularly in the unprecedented conquest of nature going forward in Britain and America, is a recurrent nightmare for the [...] writer»¹¹⁰.

¹⁰⁷ L. Lipking, *'Frankenstein', the True Story; or, Rousseau Judges Jean-Jacques*, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 416-434, qui p. 433 [it.: «L'epoca che ha trasformato Faust in un amante, l'epoca che ha idolatrato Byron e Prometeo e Satana e Heathcliff, nutrive sentimenti contrastanti sui propri eroi»].

¹⁰⁸ N. Frye, *Words with Power*, cit., p. 283; tr. it., cit., p. 319: «che partecipa della natura umana, ivi compresi i suoi aspetti malvagi; il motivo di questa idealizzazione è che la conformità morale imposta dalla divinità del cielo priva l'umanità delle sue energie creative essenziali».

¹⁰⁹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 60 s., spiega che la letteratura è una istituzione sociale che opera un compromesso tra forze divergenti, ad esempio tra inconscio ed esigenze comunicative, tra ritorno del represso e repressione, tra legge e trasgressione; in particolare il genere del fantastico «è costituito da una sorta di compromesso tra una concezione razionale della realtà e il sospetto che la ragione non basti a spiegare tutti i fenomeni», in F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Torino, Einaudi, 2017, pp. 3-4.

¹¹⁰ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., pp. 72-73 [it.: «l'evoluzione della divisione del lavoro nella società industriale moderna stava frammentando ogni senso di integrità umana. [...] Lo scatenarsi delle immense energie produttive del XIX secolo, specialmente nella inaudita conquista della natura che si stava affermando in Gran Bretagna e in America, è un incubo ricorrente per gli scrittori»].

Fu già Julian Hawthorne, nella sua reazione alla prima pubblicazione di *Dorian Gray* sul *Lippincott's Magazine*, ad accomunare i tre romanzi citandoli insieme: «*Frankenstein* has entered into the language, for it utters a perpetual truth of human nature. [...] At the present moment, the most conspicuous success in the line we are considering is Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*»¹¹¹. I testi selezionati per una analisi più ravvicinata presentano infatti tali e tante somiglianze, sia contenutistiche che formali, da costituire un buon banco di prova per verificare l'esistenza di una genealogia dell'*overreacher* letterario¹¹².

Le affinità iniziano già dai tre titoli, che, combinando il nome del protagonista a quello di un alter ego o doppio (che sia un equivalente, un complemento e/o un suo antagonista), affiancano due entità per rappresentare una sola personalità: Prometeo per Frankenstein, Hyde per Jekyll e il ritratto per Dorian Gray; quasi una dichiarazione di intenti che ci rimanda al tema della specularità, della doppiezza, dell'ambiguità. Pur non essendo testi trasgressivi *tout court* sono storie in cui la trasgressione è un tema portante: «Many of the most impressive [...] stories of this period are tales of transgression which show a particular interest in production – whether artistic, craft, or scientific – as an obsessive and self-destructive activity»¹¹³. Come tutti gli *overreacher* anche Frankenstein, Jekyll e Dorian nella loro componente creativa non possono che produrre mostri, deformità, ombre, illusioni, frammenti di umanità, esseri contro natura, di cui vogliono alla fine liberarsi. Ci troviamo dinanzi una folla di sé divisi e di doppi, la cui bruttezza morale¹¹⁴ è frutto di un isolamento tormentato da indicibili fantasie e da una colpevole segretezza. Victor Frankenstein è prima ossessionato dal desiderio di creare un essere in laboratorio e poi dalla sua distruzione; Jekyll vuole cancellare quella parte malvagia alla cui separazione ha dedicato tutte le sue energie; Dorian è costretto a disfarsi del suo ritratto, perché non sopporta più di guardare che cosa è diventato. Vediamo ciò che siamo. I nostri testi convergono nel portare in primo piano una costruzione, a volte grottesca, diremmo quasi artificiosa, di umanità, tipica della letteratura gotica e post-gotica, su cui è bene soffermarsi:

¹¹¹ J. Hawthorne, *The Romance of the Impossible*, in «Lippincott's Monthly Magazine», September 1890, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., pp. 374-378, qui p. 375 [it.: «*Frankenstein* fa parte ormai della lingua, poichè esprime una verità permanente sulla natura umana. [...] Al momento, il più grande successo nel genere che stiamo considerando è *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Stevenson»].

¹¹² Nel suo recente saggio sul mito faustiano nel romanzo inglese Şeyda Sivrioğlu attribuisce a *Frankenstein*, *Dr. Jekyll* e *Dorian Gray* una comune appartenenza al mito faustiano (vd. Ş. Sivrioğlu, *The Faustus Myth in the English Novel*, cit., pp. 11-13).

¹¹³ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 63 [it.: «Molte delle storie più interessanti di questo periodo sono racconti di trasgressione che sottolineano gli aspetti ossessivi e autodistruttivi della produzione – che sia artistica, manuale o scientifica»].

¹¹⁴ Anche la balena di Achab è mostruosa, ma bellissima, vedi i capitoli 36 e 41 di *Moby Dick*, dove viene descritta a un tempo come diabolica e angelica.

If the characters seem *shallow as novelistic figures* within the conventions of realism we have come to assume are natural to nineteenth-century fiction, it is partly because they are imagined from the start as *incomplete* [...]. They can be seen, indeed, *as fragments of a mind in conflict with itself*, extremes unreconciled, striving to make themselves whole. Ambition and passivity, hate and love, the need to procreate and the need to destroy are seen, in *Frankenstein*, as symbiotic: the destruction of one is, through various narrative strategies, the destruction of the other.¹¹⁵

Questa riflessione di Levine riguardo a *Frankenstein* ci rimanda alla nozione forsteriana di ‘piattezza’ del personaggio¹¹⁶, che a sua volta ricorda gli ‘umori’ o i ‘tipi’ rinascimentali e barocchi. Nel caso degli *overreacher*, però, a emergere è l’evanescenza più che la tipicità ed esemplarità delle figure, il cui mimetismo solo parziale impedisce una completa immedesimazione e le cui componenti sovrumane le rendono improbabili, esagerate, appunto artificiali¹¹⁷, sia per l’assenza di profondità psicologica, sia per le caratteristiche e i tratti che gli autori attribuiscono loro. Ogni *overreacher* - dal burattino/burattinaio Faust al burattino/burattinaio Gatsby, passando per l’antinaturalità del mostro frankensteiniano¹¹⁸ e lo sdoppiamento di Jekyll in Hyde attraverso una droga, fino all’artificialità che permea

¹¹⁵ G. Levine, *The Ambiguous Heritage of ‘Frankenstein’*, in G. Levine and U. C. Knoepfelmacher (eds.), *The Endurance of ‘Frankenstein’: Essays on Mary Shelley’s Novel*, Berkeley, Los Angeles, and London, Univ. of California Press, 1979, pp. 3-30, qui p. 16 [it.: «Se i personaggi sembrano *superficiali come figure da romanzo* rispetto alle convenzioni del realismo che siamo giunti a ritenere naturali per la narrativa ottocentesca, è in parte perché sono immaginati sin dal principio come *incompleti* [...]. Possono essere considerati, in effetti, come *frammenti di una mente in conflitto con se stessa*, estremi non riconciliati che lottano per giungere a unità. L’ambizione e la passività, l’odio e l’amore, il bisogno di generare e quello di distruggere sono, in *Frankenstein*, aspetti simbiotici: la distruzione dell’uno è, attraverso varie strategie narrative, la distruzione dell’altro»], enfasi mia.

¹¹⁶ La celebre distinzione tra ‘flat’ e ‘round characters’ si trova in E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, nel Capitolo 4, *People (continued)*, 1927, First electronic edition published 2002 by RosettaBooks LLC, New York, pp. 48 ss.

¹¹⁷ Così, ad esempio, si esprime Baldick a proposito del protagonista di *Moby Dick*: «Ahab is [...] partly an artificial man, recognizable by the ivory leg which is both a reminder of and a defiant challenge to the divine malevolence he detects behind the White Whale. [...] Ahab’s willed resistance to common human sympathies has refashioned him as an artificial being, the creature and plaything of his own monomania. He is both sides of the Promethean creation at once, both obsessed creator and outcast creature», in Ch. Baldick, *In Frankenstein’s Shadow*, cit., p. 76-77 [it.: «Ahab è [...] in parte un essere artificiale, riconoscibile dalla gamba di avorio, che da un lato gli ricorda la divina malevolenza che egli scorge dietro la Balena Bianca e dall’altro lo spinge a una sfida insolente contro di essa [...]. La tenace resistenza di Ahab ai comuni affetti umani l’ha trasformato in un essere artificiale, creatura e balocco della sua monomania. Egli rappresenta contemporaneamente entrambi gli aspetti della creazione prometeica, il creatore ossessionato e la creatura respinta»].

¹¹⁸ Anche nel secondo *Faust* di Goethe nella scena del Laboratorio (vv. 6819 ss.) assistiamo alla creazione dell’Homunculus, che ripropone il tema della creatura prodotta artificialmente; nella nota alla scena (cfr. J.W. Goethe, *Faust*, cit., p. 1091) Fortini ci ricorda che il passo è stato composto tra il 1828 e il 1829, data che segue di molto la prima pubblicazione del *Frankenstein*.

l'edonismo di Dorian¹¹⁹ - rappresenta il timore (e la fascinazione) per il potere creativo/distruttivo dell'essere umano.

In particolare, *Frankenstein*, *Dr. Jekyll* e *Dorian Gray*¹²⁰ possono dirsi parte di uno stesso modo letterario, quel 'fantastico moderno', cui abbiamo già più volte accennato, un terreno che gioca «with the liminal spaces that separate the natural from the supernatural world not merely in the external world, but also in the internal worlds of the characters»¹²¹. In essi il confine tra umano e sovraumano è assai labile, giacchè non assistiamo allo stravolgimento della realtà al fine di provocare orrore, come è tipico nel genere gotico; vi si mettono piuttosto a nudo le angosce dell'essere umano di fronte all'incommensurabilità di quanto è fuori e dentro di lui, come pure viene annullato il confine tra sogno e realtà, nonché interrogata la relazione con la natura, che nei nostri testi diviene spesso una 'supernatura'. L'ampio ricorso al sovrannaturale, al misterioso, all'onirico, all'oscuro, all'indeterminato consente dunque una loro classificazione all'interno della letteratura di fantasia, ma in un suo sottoinsieme che tratta della scissione della personalità, dove è possibile il passaggio dalla mente alla materia, il desiderio si fa corpo, oggetto e il confine tra soggetto e oggetto viene annullato¹²². La letteratura del fantastico moderno è svincolata da molte delle convenzioni e restrizioni dei testi più realistici e può, a differenza di questi ultimi, glissare sui moventi dei protagonisti e prescindere da un giudizio morale, lasciando al potere dell'immaginazione di dipanare la sua funzione metaforica e allusiva che «disturb[s] 'rules' of artistic representation and literature's reproduction of the 'real'»¹²³. Tuttavia, non è possibile classificare senza riserve i tre romanzi nella letteratura gotica, sebbene ne possiedano caratteristiche e stilemi e si pongano dialetticamente nei confronti della tradizione neo-gotica sia di fine '700 che del suo revival dopo metà '800. I personaggi che compaiono in questi testi, difatti, sono credibili, svolgono delle professioni, o sono comunque calati nel mondo reale; le storie inconfessabili, indicibili, di cui sono protagonisti

¹¹⁹ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 149: «Dorian is plainly guilty of pride in aspiring beyond what would be called natural limits of physical decay, and is therefore recognizable as a traditional transgressor» [it.: «La colpa di Dorian è chiaramente l'ambizione di superare quelli che chiameremmo i limiti naturali del decadimento fisico. È pertanto assimilabile a un trasgressore tradizionale»], ma la storia non è tanto sulla natura del Male, quanto su «the artificial manufacture of human personality» [it.: «la produzione artificiale della personalità umana»].

¹²⁰ Da qui in avanti i tre testi saranno menzionati con il titolo così abbreviato.

¹²¹ A. Wright, *Mary Shelley*, Cardiff, University of Wales Press, 2018, p. 21 [it.: «con gli spazi liminali che separano il mondo naturale da quello soprannaturale non solo nel mondo esterno, ma anche nelle realtà interne ai personaggi»].

¹²² R. Jackson, *Fantasy*, cit., p. 50; tr. it., cit., p. 46 s.

¹²³ R. Jackson, *Fantasy*, cit., p. 14; tr. it., cit., p. 14: «disturba le 'norme codificate' della rappresentazione artistica e della riproduzione letteraria del 'reale'».

sono inserite in una cornice ‘realistica’, sociologicamente documentabile e documentata¹²⁴. Ma quando parte della loro coscienza sfonda il muro del reale per abitare una dimensione che li intrappola - sebbene si illudano inizialmente di controllarla o di poterne fuggire a piacimento – essi si trovano soli a combattere i propri demoni. Da questa realtà proiettata nessuno può salvarli se non loro stessi, ma, come il prototipo Faust, essi sono oltre la salvezza e la redenzione, e la loro fine rappresenta anche quella del libero arbitrio, della capacità di muoversi liberamente ‘oltre’. Sono dunque opere che si situano al confine tra generi diversi e toccano aspetti dell’animo umano (l’inquietudine per la perdita dell’innocenza, per il potere creativo e distruttivo che portiamo dentro di noi, per i nostri lati oscuri e repressi; lo scontro con i propri limiti nella ricerca del piacere e/o della soddisfazione dei propri desideri, frutto dell’aspirazione, tutta moderna, a fare a meno del creatore divino sostituendosi a esso) non in maniera diretta e moralmente controllabile, bensì con il ricorso agli strumenti della favola. Come sostiene Baldick riferendosi al potere sovversivo e rivoluzionario delle opere fantastiche rispetto al conservatorismo della letteratura realistica, «while realism can depict small disturbances to an ordered community, the larger turmoils and metamorphoses of the modern world elude its normal perspective, and can be grasped only by figurative representations of history’s ‘invisible’ workings – of those alarming and uncontrolled process going on ‘behind our backs’, as Marx habitually put it»¹²⁵. Dunque, se i piccoli *overreacher* di provincia possono ben essere ridicolizzati nel romanzo realistico, le spinte inconfessabili del nostro intimo, le trasformazioni mostruose delle nostre anime, appartengono, da Prometeo a Faust, da Frankenstein a Dorian Gray, alla narrazione mitologica e ai suoi corrispettivi moderni, i racconti simbolici e le *folk-tales*. Per questa loro dimensione sovratemporale inserita in una cornice contingente, i tre romanzi nella loro ricezione hanno rapidamente varcato il confine del testo originario e hanno conosciuto una potente amplificazione e trasformazione: da storie che recepiscono e trasformano miti

¹²⁴ Cfr. G. Levine, *The Realistic Imagination: English Fiction from ‘Frankenstein’ to ‘Lady Chatterley’*, cit., dove l’autore attribuisce a *Frankenstein* la primogenitura, oltre che dei romanzi romantico-simbolici, anche di quelli realistici: «it [Frankenstein] provides a model for the whole tradition of realism», p. 24 [it.: «costituisce un modello per l’intera tradizione del realismo»]. In questo ambito può tornare utile anche la distinzione di Calvino «il quale ha proposto una suddivisione del genere fantastico in *visionario*, con elementi soprannaturali come fantasmi e mostri (che include sottogeneri quali la fantascienza, l’horror, la narrativa gotica e via dicendo) e *mentale* (o *quotidiano*), dove il soprannaturale si realizza tutto nella dimensione interiore», cit. in F. Fioroni, *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipolibri, 2010, p. 121, da Italo Calvino, *Racconti fantastici dell’Ottocento*, 2 voll., Milano, A. Mondadori, 1983; devo questa menzione al Prof. McLaughlin durante la sua lezione *Calvino e la letteratura in lingua inglese*, svoltasi il 17 gennaio 2017 presso le Ex Vetrerie Sciarra in Roma.

¹²⁵ Ch. Baldick, *In Frankenstein’s Shadow*, cit., p. 198 [it.: «se il realismo può raffigurare i piccoli turbamenti di una comunità ordinata, i grandi sconvolgimenti e trasformazioni del mondo moderno eludono la sua normale prospettiva e possono essere colti solo attraverso la rappresentazione figurale dei meccanismi ‘invisibili’ della storia – di quei processi allarmanti e incontrollati che si svolgono ‘alle nostre spalle’, per dirla con Marx»].

classici e biblici, come ho cercato di dimostrare nel Capitolo 2, sono divenute emblemi della visione moderna dell'umanità. Ciò dipende in larga parte dalla ricchezza di suggestioni che offrono e dal loro essere contemporaneamente dei racconti popolari, vale a dire noti a tutti, compresi i non lettori, e intensamente studiati dalla critica di ogni orientamento¹²⁶. Per la loro capacità di preannunciare e/o interpretare i pericoli insiti nella traiettoria intrapresa dalla civiltà occidentale, i tre testi ci appaiono profetici, come ci spiega Levine a proposito di *Frankenstein*:

The old myths enter nineteenth-century fiction, but they do so in the mode of realism [...]. We can see that in her [Mary Shelley] secularization of the creation myth she invented a metaphor that was irresistible to the culture as a whole.[...] The claim is simply that Mary Shelley did, indeed, create an image, with the authenticity of dream vision, that became prophetic; that the image articulates powerfully the dominant currents of her culture and ours; and it is for these reasons that *Frankenstein* has survived its own adolescent clumsiness and its later distortions.¹²⁷

Prima di affrontare direttamente i testi è utile precisare che l'arco di tempo tra la prima pubblicazione del *Frankenstein* nel 1818 e gli anni 1886-1890, in cui uscirono sia *Dr. Jekyll* che *Dorian Gray*, è sufficientemente ampio da comportare una trasformazione del retroterra culturale, e pertanto i riferimenti e gli stimoli riconducibili a nozioni filosofiche e scientifiche nella gestazione e nello sviluppo delle storie sono necessariamente diversi. Ad esempio, se ha senso parlare di influssi dei contemporanei studi di psicologia e sociologia sia per *Jekyll* che per *Dorian*, ciò è anacronistico per *Frankenstein*, sebbene sia del tutto legittimo offrire una interpretazione di tipo psicoanalitico o sociologico anche di quest'ultimo. I tre autori in questione condividevano un particolare interesse per il pensiero e la metodologia scientifica per motivi personale ed esistenziali: Mary aveva familiarità con

¹²⁶ Sono testi «so well-known that they hardly require to be read at all», come scrive a proposito del *Dr. Jekyll* Claire Harman nella sua biografia, *Robert Louis Stevenson: A Biography*, cit., p. xvi [it.: «così noti che non serve neanche leggerli»], non solo perché considerati ormai canonici, ma soprattutto perché fanno parte della moderna mitologia, anche attraverso le numerose rivisitazioni, riscritture e adattamenti su altri media

¹²⁷ G. Levine, *The Ambiguous Heritage of 'Frankenstein'*, cit., pp. 7-8 [it.: «Gli antichi miti entrano nella narrativa ottocentesca, ma lo fanno in maniera realistica [...]. Vediamo che nella sua secolarizzazione del mito della creazione [Mary Shelley] ha inventato una metafora che è divenuta irresistibile per un'intera cultura. [...] Possiamo semplicemente affermare che Mary Shelley ha effettivamente creato un'immagine, con l'autenticità della visione onirica, che è divenuta profetica; che tale immagine articola potentemente le correnti dominanti della sua e della nostra cultura ed è per questo che *Frankenstein* è sopravvissuto alla sua stessa goffaggine adolescenziale e alle successive distorsioni»]. Allo stesso modo Orlando definisce 'profetica' la letteratura del soprannaturale moderno (egli lo chiama «soprannaturale di trasposizione», perché possiede una funzione allegorica di rinvio a realtà storico-sociali, oppure psicologiche e antropologiche, anticipandone esiti e circostanze), cfr. il già citato *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, cit., p. 116.

le idee dei maggiori intellettuali dell'epoca grazie all'ambiente in cui si muovevano sia il padre che la madre e assorbì sin da piccola stimoli e conoscenze della nascente biologia e fisiologia¹²⁸; Stevenson era un attento lettore di testi scientifici relativi ai primi esperimenti nel trattamento delle malattie mentali, quella che possiamo definire una proto-psicoanalisi, e Wilde, figlio di un noto medico e scienziato, fu sempre in contatto con gli sviluppi della psicologia evolutiva derivata dal darwinismo con le sue implicazioni sociologiche. Il tema della conoscenza proibita, dell'eccesso di sapere e dei pericoli a esso connesso è stato analizzato diffusamente nel capitolo precedente¹²⁹ dove abbiamo osservato che la sfida all'ordine naturale stabilito dalla Provvidenza, il desiderio di voler penetrare nei recessi della materia e trasformarla proseguono una tradizione che ha origini mitico-bibliche, ma la cui presenza nella letteratura inglese si intensifica nel periodo preso in oggetto e ne fa uno dei temi principali dei testi dell'*overreacher*. Abbiamo anche sottolineato la doppia lente attraverso cui osserviamo i nostri testi: a) il punto di vista sincronico, universale e atemporale, dove compaiono archetipi comuni non solo alla cultura anglosassone, ma al mondo quantomeno occidentale, nel nostro caso l'anelito a superare i confini imposti all'umanità, che in epoca antica e classica erano attribuiti a esseri divini/semidivini e con la modernità divengono propri dell'essere umano; b) il punto di vista diacronico, che ci consente di seguire l'evoluzione del desiderio di conoscenza illimitata attraverso le epoche. Se infatti la *conoscenza*, il sapere, è uno strumento atemporale, le *conoscenze* sono mutevoli e variano con la cultura e le acquisizioni scientifiche; così se Prometeo vuole rubare il fuoco e Faust si affida all'astrologia e alla magia per superare i limiti umani, anche i desideri dei nostri *overreacher* sono specifici della loro epoca. In *Frankenstein*, ad esempio, sono forti gli influssi del dibattito scientifico di fine '700 tra la visione vitalistica, compatibile con l'ortodossia religiosa (la vita è il risultato di una sorta di forza che anima gli organismi, ad esempio una forza elettrica, o altro tipo di intervento esteriore) e quella materialistica, radicale e tendenzialmente avversata (la vita non dipende da forze esterne, ma da qualcosa di inerente l'organizzazione materiale dell'organismo stesso) all'interno della nascente biologia. Mary Shelley viene esposta e recepisce entrambe le tendenze nel periodo di

¹²⁸ Cfr. a questo proposito la Prefazione alla prima edizione di *Frankenstein* (1818), in cui Percy Shelley parla della storia narrata nel romanzo della moglie «as not of impossible occurrence» (Norton Critical Edition, p. 5) [tr. it., cit., p. 57: «non impossibile nella realtà»] alla luce degli sviluppi delle scienze di allora. Ancora più precisa sarà Mary Shelley nella sua prefazione all'edizione del 1831, dove parla esplicitamente di Erasmus Darwin e di galvanismo come stimoli alla scrittura della sua opera.

¹²⁹ Cfr. il Cap. 3.3.1 *Il peccato di curiositas*.

composizione del suo romanzo¹³⁰, da qui l'ambizione di Victor Frankenstein a creare dal nulla un essere umano. Stevenson esprime la curiosità per le ricerche nel campo della personalità¹³¹, per gli studi post-darwiniani sulle influenze della biologia sul comportamento umano e per i primi studi di antropologia criminale (Lombroso), oltre che inserirsi nel già ricco filone del doppio, dell'io diviso, cui sappiamo essere particolarmente interessato¹³², ed ecco che Jekyll desidera perseguire il vizio senza perdere il proprio status sociale. Infine, in *Dorian Gray*, il desiderio illecito, proibito, dell'eterna giovinezza, si attualizza nelle poetiche e negli ideali dell'estetismo, del decadentismo e dell'edonismo contemporanei all'autore, costituendone a un tempo l'apoteosi e una presa di distanza.

Quello che interessa qui, tuttavia, non è tanto, o non solo, rintracciare le suggestioni scientifiche, filosofiche, o provenienti dalla cronaca e dalla cultura in generale, che sottostanno alla composizione dei tre romanzi, quanto mostrare le sorprendenti affinità dei loro personaggi pur in presenza di stimoli, convenzioni, ansie, paure e risposte diverse a essi. Abbiamo infatti osservato che una delle peculiarità comune ai tre testi è la capacità di essere potentemente nel loro tempo - accogliendone dunque stimoli e istanze, correnti di pensiero e artistiche e ponendovisi dialetticamente - e allo stesso modo fuori da ogni tempo - in quanto favole e metafore collegate ad altre favole e metafore. Questo giustifica il loro potere evocativo e la loro attualità in ogni epoca¹³³: essi contengono elementi *culturally specific*, ma raccontano anche storie che originano in un passato archetipico e accompagnano l'evoluzione umana. Sono narrazioni evanescenti, duttili, misteriose, ma talmente ricche che ancora oggi stimolano nuove interpretazioni (vedi gli approcci della critica femminista, di genere o i *queer studies* degli ultimi decenni). Comprendere tale fascinazione è compito dei successivi paragrafi.

¹³⁰ Per i dettagli del dibattito scientifico in questione e la sua importanza per la stesura del romanzo, vd. il paragrafo *The Shelleys and Radical Science* dell'Introduzione della Curatrice, in M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, Oxford, New York, 1998², pp. xv-xxi.

¹³¹ Per una convincente analisi dell'influenza dei contemporanei studi di psichiatria e psicologia sulla composizione di *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e i successivi influssi che lo stesso romanzo esercitò sulla ricerca in materia di doppia personalità, vd. il saggio di A. Stiles, *Robert Louis Stevenson's 'Jekyll and Hyde' and the Double Brain*, in «SEL. Studies in English Literature 1500-1900», vol. 46, n. 4, Autumn 2006, pp. 879-900.

¹³² Ad esempio, la *Society for Psychical Research* era stata fondata a Londra nel 1882 e Stevenson ne frequentava alcuni membri.

¹³³ Anche qui mi rifaccio ad alcune considerazioni di Francesco Orlando riguardo alla differenza che egli instaura tra la funzione-destinatario dell'opera letteraria e un destinatario empirico, dove la prima serve a «stabilire un determinato numero di *costanti* che il senso di un'opera manterrà per ogni lettore e per ogni lettura, distinguendole dalle infinite *varianti* che comporterà il variare dell'individualità del lettore, dell'epoca a cui costui appartiene, del momento in cui la sua lettura avviene», in F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 111.

Vale appena la pena specificare, infine, che nei tre testi l'esistenza della figura dell'*overreacher* è solo uno degli spunti possibili e che essa non ha l'ambizione di esaurirne la poliedricità tematica.

4.2.1 Quali testi?

Nello studio di un'opera stabilire quale ne sia esattamente l'oggetto è la prima questione che si pone, aspetto che nel nostro caso non è del tutto privo di insidie, giacchè i tre romanzi presentano una gestazione e/o una storia testuale ed editoriale complessa e furono sottoposti a censure e revisioni, talvolta assai significative, sia da parte degli autori stessi che da parte di terzi, per ragioni soprattutto commerciali. Se del *Dr. Jekyll* sappiamo che una prima versione fu distrutta dall'autore stesso, per *Frankenstein* e per *Dorian Gray* abbiamo a che fare con più testi che portano lo stesso titolo, fattore che rende necessaria una disambiguazione della materia sotto indagine.

Frankenstein venne pubblicato per la prima volta anonimamente in tre volumi nel 1818 corredato da una prefazione poi rivelatasi di Percy Shelley, il quale era già intervenuto con correzioni e varianti sul testo della moglie; nel 1831, in occasione della terza edizione, Mary apportò sostanziali modifiche al romanzo e aggiunse un'introduzione di suo pugno. Tracciando la storia dell'opera attraverso le variazioni apportate dall'autrice nel corso della sua vita possiamo seguire «Shelley's growing desire to accomodate her adolescent impulses to conventional propriety»¹³⁴. In sede di revisione, infatti, Mary rende più esplicito un giudizio morale su Victor come presuntuoso imitatore di Dio, emendando gli aspetti più radicali della sua personalità e aggiungendo «remorseful passages, which made Frankenstein a more sympathetic as well as a more religious character»¹³⁵. L'accoglienza del romanzo al suo esordio fu piuttosto fredda, quasi che i contemporanei non sapessero come intendere una storia così particolare, e non mancarono le accuse di materialismo e anti-ortodossia. Ma un primo libero adattamento teatrale, *Presumption, or the Fate of Frankenstein* del 1823, ebbe grande successo, facendo uscire il romanzo dall'oscurità e stabilendone la fama imperitura, pur se al prezzo di importanti alterazioni nella trama del testo originario: «This was the moment when *Frankenstein, or the Modern Prometheus* assumed the popular mythical status

¹³⁴ M. Poovey, 'My Hideous Progeny': *The Lady and the Monster*, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 344-355, qui p. 345 [it.: «Il crescente desiderio di Shelley di armonizzare i suoi impulsi adolescenziali con le convenzioni sociali»].

¹³⁵ M. Butler, '*Frankenstein*' and Radical Science, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 404-416, qui p. 415 [it.: «scene di contrizione che rendevano Frankenstein un personaggio più devoto e con il quale era possibile identificarsi maggiormente»].

that continues to endure this day»¹³⁶. In occasione della riedizione del 1831, Mary decide di smussare alcuni temi (libero arbitrio, responsabilità individuale delle proprie azioni) e accentuare la dimensione sentimentaleggiante, fornendo dunque una versione ‘ammorbidita’/‘edulcorata’ dell’*overreacher*, in linea con alcune delle suggestioni provenienti dalla pur breve storia della ricezione della sua opera: da una visione più romantica, l’*overreacher* Victor passa dunque a quella vittoriana che vedremo con Jekyll e Gray.

Non v’è dubbio che la prima versione del 1818 è quella che più corrisponde all’ispirazione iniziale dell’autrice e che le revisioni successive siano il prodotto di complessi fattori esistenziali, culturali e di ricezione che ella intese incorporarvi. Essa mostra Victor Frankenstein come agente del libero arbitrio e come moralmente responsabile dei suoi atti, sebbene egli ne rifiuti per gran parte del corso degli eventi lo stigma di malvagità. Il testo del 1831 dota il racconto di una morale. La scelta del primo testo andrebbe dunque nella direzione di lasciare all’opera quell’indeterminatezza dinamica che ne costituisce il fascino più duraturo. Tuttavia, per le nostre necessità di analisi è bene trattare le due versioni come una unica trama che si dipana negli anni, dove gli spostamenti nel giudizio morale e l’atteggiamento più conservatore costituiscono già gli effetti della storia del suo mito¹³⁷.

Anche per *Dorian Gray* abbiamo a che fare con più testi, a cominciare dalla versione dattiloscritta che Wilde consegna al «Lippincott’s Monthly Magazine» tra marzo e aprile 1890 e che è stata solo di recente data alle stampe¹³⁸. Essa rivela che l’editore della rivista, Joseph Marshall Stoddart, espunse circa 500 parole dal testo di Wilde, gran parte delle quali perché sessualmente troppo esplicite o contenenti allusioni all’omosessualità del pittore Basil Hallward: «Stoddart was as worried about reactions to the novel’s depictions of illicit

¹³⁶ A. Wright, *Mary Shelley*, cit., p. 4 [it.: «Fu questo il momento in cui *Frankenstein, or the Modern Prometheus* assunse lo status di mito popolare che conserva a tutt’oggi»].

¹³⁷ Anne Mellor parla di un «text-in-process» nel suo *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York, Methuen, 1988, pp. 39 e Marilyn Butler di «composite *Frankenstein*, the product of a decade and a half of religious-scientific controversy» [it.: «*Frankenstein* composito, frutto di 15 anni di controversie scientifico-religiose»], M. Butler, ‘*Frankenstein*’ and *Radical Science*, cit., p. 405 s. Nell’articolo *Choosing a Text of ‘Frankenstein’ to Teach*, ristampato in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, ed. by J.P. Hunter, New York and London, Norton, 2012², Mellor si schiera decisamente a favore del testo del 1818, sostenendo che le revisioni successive vanno tutte in direzione di un conservatorismo e un fatalismo inizialmente assenti nell’atteggiamento morale e politico dell’autrice: «In the 1818 version, Victor Frankenstein possessed free will, [...] Frankenstein [is] portrayed in 1831 as a victim rather than an originator of evil», pp. 204-211, qui p. 209-210 [it.: «Nella versione del 1818, Victor Frankenstein possedeva il libero arbitrio, [...] nel 1831 Frankenstein è rappresentato come una vittima più che il responsabile di tanto male»].

¹³⁸ O. Wilde, *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, ed. by Nicholas Frankel, Harvard University Press, Cambridge, Ma., London, 2012, tr. it., Id., *Il ritratto di Dorian Gray (Il dattiloscritto originale non censurato)*, trad. di Michele Piumini, Milano, Mondadori, 2014.

heterosexual behavior as he was about its seeming endorsement of homosexuality»¹³⁹. Come *Frankenstein*, anche *Dorian Gray* conosce poi due versioni a stampa: la prima appare nel luglio 1890 sul «Lippincott»¹⁴⁰, contemporaneamente in patria e negli USA, divisa in 13 capitoli; la seconda, pubblicata in volume autonomo nell'aprile del 1891, con una tiratura limitata e destinata a un mercato di élite, è una versione ampiamente riveduta e aumentata a 20 capitoli, preceduta dalla celebre *Preface*. Come già per la seconda versione del *Frankenstein*, sebbene l'opera resti sostanzialmente fedele alla sua originaria ispirazione, Wilde non poté non subire l'impatto delle numerose critiche alla prima comparsa della novella. «When Wilde's novel appeared in *Lippincott's* in the summer of 1890, it was subjected to a torrent of abuse in the British press, chiefly on account of its latent or not-so-latent homoeroticism. British reviewers were virtually unanimous in condemning Wilde»¹⁴¹. Nella revisione dell'opera dunque Wilde smussa, o propone in maniera più indiretta, le idee più audaci e con la *Preface* contenente 25 aforismi sui temi dell'arte e della moralità cerca di contrastare alcune delle accuse dei critici al romanzo: «No artist has ethical sympathies. An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. [...] It is the spectator not life, that art really mirrors»¹⁴². Wilde non si limita a rendere meno scabrosa la sua opera; rifiutandosi di alterarne il finale col pentimento di Dorian, come da più parti suggerito¹⁴³, egli inserisce variazioni volte a scoraggiare la tentazione di assegnare al suo testo una morale troppo palese, accentuandone così l'ambivalenza, il paradosso e la contraddizione interna, caratteristiche che lo rendono a tutt'oggi un testo attraente e vitale. La versione 'rivisitata', infatti, arricchisce l'opera di livelli e strati contrapposti complicandone la lettura come pura allegoria morale. Le due edizioni presentano anche variazioni nella trama: quella di maggior corpo è l'invenzione del personaggio di James

¹³⁹ O. Wilde, *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, cit., dalla *Textual Introduction* del Curatore, p. 46; tr. it., Id., cit., *Nota al Testo*, p. 195: «Stoddart si preoccupava tanto delle reazioni alle descrizioni di comportamenti eterosessuali impropri contenute nel romanzo che del suo apparente avallo dell'omosessualità».

¹⁴⁰ Si trattava di un rinomato periodico letterario destinato a un vasto pubblico che aveva recentemente pubblicato e fatto conoscere negli USA Arthur Conan Doyle.

¹⁴¹ O. Wilde, *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, cit., dalla *Textual Introduction* del Curatore, p. 36; tr. it., Id., cit., *Nota al testo*, p. 186: «Uscito sul *Lippincott's* nell'estate del 1890, il romanzo fu oggetto di una valanga di ingiurie da parte della stampa britannica, soprattutto per via del contenuto omoerotico più o meno latente. I recensori furono praticamente unanimi nel condannare Wilde».

¹⁴² La lettura e l'analisi sono state condotte su O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by M. P. Gillespie, 2007², che affianca entrambe le versioni, qui, pp. 3-4; tr. it., cit., p. 18: «L'artista non ha convinzioni etiche. Una convinzione etica in un artista è un imperdonabile manierismo dello stile. [...] L'arte rispecchia lo spettatore, non la vita».

¹⁴³ Così, ad esempio, l'editore George Lock a Wilde durante la trattativa precontrattuale per la pubblicazione di quella che sarà la versione più lunga del 1891; per i particolari, cfr. l'Introduzione all'edizione di *The Picture of Dorian Gray* a cura di Joseph Bristow, Oxford, OUP, 2005, in *The Complete Works of Oscar Wilde*, General Editor Ian Small, vol. 3, p. xlix.

Vane, il fratello di Sibyl¹⁴⁴. Dunque, in *Dorian Gray* abbiamo a che fare con successive azioni censorie e autocensorie miranti a un duplice scopo: rendere l'opera 'digeribile' e accettabile al pubblico di massa, senza però scontentare l'élite culturale, e accogliere variazioni e ripensamenti nella concezione artistica di Wilde. Donald Lawler ha formulato una teoria evolutiva del suo sviluppo, secondo cui la versione definitiva del 1891, più ampia e che incorpora tutte le revisioni e le aggiunte volute dall'autore e tiene in parte conto delle critiche della stampa, è quella su cui va basata l'analisi¹⁴⁵. Ma anche in questo caso la scelta migliore, a mio parere, è quella di considerare le due edizioni dell'opera come un unico testo, le cui trasformazioni fanno già parte della storia del suo mito. Questa nozione 'allargata'¹⁴⁶ di opera si rende tanto più necessaria in questo studio, giacché non è in gioco una valutazione estetica a favore dell'una o dell'altra versione, ma l'evoluzione e la trasformazione della figura dell'*overreacher* all'interno sia della genealogia tracciata che delle stesse opere prese singolarmente.

Non si pone il problema della scelta, invece, per il testo di *Dr. Jekyll* che viene pubblicato nel 1886 e mai più rivisto; eppure anche in questo caso ciò che Stevenson aveva prodotto in prima battuta è oggetto di importanti ripensamenti. Dalle sue testimonianze dirette e dai diari della moglie Fanny emerge come lo stimolo alla creazione dell'opera fosse dovuta a un sogno agitato dell'autore in cui gli appariva un uomo che si trasformava dopo aver bevuto una pozione¹⁴⁷. Stevenson avrebbe raccontato poi l'aneddoto ai giornalisti nel 1887 e aggiunto altri particolari nel saggio *A Chapter on Dreams*, dove sosteneva che il vero

¹⁴⁴ Per un puntuale confronto fra le due versioni vedi la succitata edizione a cura di Joseph Bristow.

¹⁴⁵ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, New York, London, 1988, cfr. *A Note on the Text*, pp. x-xiii. Di parere decisamente diverso è Joseph Bristow, che nell'Introduzione alla edizione succitata dei due testi considera la pubblicazione in volume del 1891 non tanto una revisione, quanto una completa riformulazione dell'opera: «like the story's duplicitous protagonist, there are two distinct works called *The Picture of Dorian Gray*»; «the respective editions of 1890 and 1891 were written for two different occasions and thus with two different sets of aims in mind» [it.: «come il duplice protagonista della storia esistono due opere distinte che vanno sotto il nome di *The Picture of Dorian Gray*»; «le due edizioni del 1890 e del 1891 furono scritte per due diverse occasioni e dunque con due diversi obiettivi»], in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray: The 1890 and the 1891 Texts*, cit., p. xii e p. xxxi.

¹⁴⁶ Per quanto riguarda nello specifico *Dorian Gray* mi conforta in questa scelta il ragionamento di Brett Beasley nell'articolo *The Triptych of 'Dorian Gray' (1890-91): Reading Wilde's Novel as Three Print Objects*, in «Cahiers victoriens et édouardiens», 84, Automne 2016, online since 01 November 2016, ultimo accesso 28 gennaio 2018, su: <http://journals.openedition.org/cve/2978>; DOI: 10.4000/cve.2978, pp. 1-35: «In the case of *Dorian Gray*, the most satisfying and productive definition of 'the Work' will be the broadest one, the one that is able to incorporate elements like revisions, editions, the author's personality, the press, and so on» [it.: «Nel caso di *Dorian Gray*, la definizione più soddisfacente e produttiva di 'Opera' sarà la più ampia, quella che è in grado di incorporare elementi quali le revisioni, le edizioni, la personalità dell'autore, la stampa e così via»], qui p. 33.

¹⁴⁷ Cfr. C. Herman, *Robert Louis Stevenson: A Biography*, Harper, London, 2006, pp. 295 ss. Così anche in F. McLynn, *Robert Louis Stevenson: A Biography*, London, Random House, 1993, p. 257.

autore della sua narrativa era il suo subconscio¹⁴⁸. Dopo il sogno pare che Stevenson si gettasse nella scrittura del romanzo, spinto anche da necessità economiche; stando alle testimonianze di Lloyd Osbourne, figlio di Fanny, egli completò una prima stesura in tre giorni, ma la moglie leggendola «wrote pages of criticism pointing out that he had here a great moral allegory that the dream was obscuring»¹⁴⁹. Sembra che a questo punto la prima bozza del racconto finisse nel camino e che l'autore cominciasse da capo terminando *Dr. Jekyll* come lo conosciamo oggi in 6 settimane, redigendo altre due bozze intermedie. Qui abbiamo un testo che ha subito un'autocensura già prima della pubblicazione; l'ipotesi è che la prima versione andata distrutta fosse eccessivamente esplicita sui vizi del rispettabile scienziato Jekyll e che per questo avesse suscitato le preoccupazioni della moglie¹⁵⁰.

4.2.2 La secolarizzazione del mito - l'overreacher Victor Frankenstein¹⁵¹

Frankenstein rappresenta per molti motivi uno spartiacque nel panorama del romanzo inglese ed europeo; esso è infatti considerato il capostipite di una serie di generi e tendenze letterarie che vanno dal fantastico moderno, all'horror, al filone dello 'scienziato pazzo', al faustismo e prometeismo moderni. Dal nostro punto di vista, Mary Shelley inaugura la letteratura secolare dell'*overreacher*, dove l'elemento satanico e soprannaturale si interiorizza a costituire un aspetto della personalità del protagonista - che dunque perde il legame con la religiosità e la spiritualità che avevano caratterizzato il Faust e il Satana¹⁵² - e

¹⁴⁸ R.L. Stevenson, *A Chapter on Dreams*, parzialmente riprodotto in Id., *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ed. by K. Linehan, A Norton Critical Edition, pp. 87-91.

¹⁴⁹ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Tales*, ed. by Roger Luckhurst, cit., dall'Introduzione del Curatore, p. xi [it.: «scrive delle osservazioni critiche facendogli notare che qui aveva a disposizione una grande allegoria morale che il sogno stava oscurando»]. Il racconto dei fatti è anche in Claire Harman, *Robert Louis Stevenson: A Biography*, cit., pp. 295 ss.

¹⁵⁰ Per una analisi delle variazioni presenti nei manoscritti sopravvissuti vd. la sezione *Selected Manuscript Variations*, in R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ed. by K. Linehan, cit., pp. 63-72, dove la Curatrice suggerisce che «the alterations can usefully be studied for what insights they yield about the way Stevenson might have been aiming to strengthen allegory, increase indeterminacy, or reduce what might be perceived as offensive sordidness» [it.: «le alterazioni possono essere utilmente analizzate per comprendere il modo in cui Stevenson mirasse a rafforzare l'allegoria, aumentare l'indeterminatezza o ridurre ciò che avrebbe potuto essere percepito come sordido e offensivo»], p. 65.

¹⁵¹ La *Second Norton Critical Edition* del *Frankenstein* a cura di J. Paul Hunter tiene conto unicamente della versione del 1818 e dunque ho condotto ulteriori letture su *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, a cura di Marilyn Butler, OUP, 1998², che riporta in appendice le revisioni e le aggiunte all'edizione del 1831 e su *Frankenstein, Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Context, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, a cura di Johanna M. Smith, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1992, che riporta la versione del 1831; di seguito verrà specificato in nota da dove sono tratte le citazioni.

¹⁵² Ricordiamo a tale proposito le osservazioni di Rosemary Jackson sulla letteratura fantastica a partire dalla fine del XVIII secolo: «In a secular culture, fantasy [...] does not invent supernatural regions, but presents a natural world inverted into something strange, something 'other'. It becomes 'domesticated', humanized, turning from transcendental explorations to transcriptions of a human condition», in R. Jackson, *Fantasy*, cit.,

dove manca il significato trascendente della vita. Quella di Victor Frankenstein non è più, o non solo, una trasgressione contro il divino, ma una interiorizzazione della trasgressione stessa attraverso l'assunzione del doppio ruolo di individuo mortale e divinità autosufficiente. Questa divinizzazione del soggetto non esclude una diretta filiazione dal mito faustiano, come vorrebbe Baldick¹⁵³, ma denota la grande adattabilità alle mutate circostanze socio-culturali della figura che stiamo esaminando: «Since [...] there is no God for Frankenstein to disobey, his transgression has to be defined in purely secular terms. There may be no divine prohibition that Victor can be said to flout, but there is still a society against which he can offend»¹⁵⁴. La figura dell'*overreacher* si apre, infatti, a una dimensione sociale, in cui la trasgressione non è un atto singolare, ma un atteggiamento esistenziale, «a very private enterprise conducted in the shadow of guilt and concealment, undertaken in narcissistic abstraction from social ties», il cui risultato «can be taken as embodying the socially irresponsible logic of private production itself»¹⁵⁵; l'essere umano non deve più rispondere solo al proprio creatore e alle sue leggi, ma a una comunità. Nel momento in cui Dio si ritrae dalla propria progenie, perché l'uomo si arroga le sue prerogative e non sa utilizzare il dono del libero arbitrio in maniera fruttuosa e creativa, assistiamo alla modernizzazione del mito sorto con Faust. «*Frankenstein* echoes the old stories of Faust and Prometheus, exploring the limits of ambition and rebelliousness and their moral implications; but it is also the tale of a *modern Prometheus*, and as such it is a secular myth, with no metaphysical machinery, no gods»¹⁵⁶.

Considerata la grande potenza innovativa dell'opera molti interpreti sono portati a sostenere che *Frankenstein* abbia inaugurato un mito a se stante: «*Frankenstein* is our

p. 17; tr. it., cit., p. 17: «In una cultura secolare, il fantastico [...] non inventa regioni soprannaturali, ma presenta il mondo naturale trasformato in qualcosa di strano, di 'diverso'. Diventa 'domestico', umanizzato, spostandosi da esplorazioni trascendentali [che avevano ancora un legame col sacro, vedi Marlowe e Milton] a trascrizioni di una condizione umana».

¹⁵³ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 42: «While Faust's damnation and the Fall of Adam and Eve are brought about by the machinations of Mephistopheles and Satan, Victor Frankenstein has no serious tempter other than himself. [...] If Frankenstein is any kind of Faust, he is a Faust without a Mephisto, that is, hardly a Faust at all; and if he is a Prometheus, as the novel's subtitle suggests, then he is a Prometheus without a Jove» [it.: «Mentre la dannazione di Faust e la caduta di Adamo ed Eva sono causate dalle macchinazioni di Mefistofele e Satana, Victor Frankenstein è solo il tentatore di se stesso. [...] Se Frankenstein è in qualche modo affine a Faust, egli è un Faust senza un Mefistofele, e dunque di Faust gli resta ben poco; e se è un Prometeo, come suggerisce il sottotitolo dell'opera, allora è un Prometeo senza un Giove»].

¹⁵⁴ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 50 s.

¹⁵⁵ Ivi, p. 51 [it.: «un'impresa molto privata condotta all'ombra della colpa e della segretezza, intrapresa in una narcisistica astrazione dai legami sociali [il cui risultato] può essere inteso come l'incarnazione della logica socialmente irresponsabile della stessa produzione privata»].

¹⁵⁶ G. Levine, *The Ambiguous Heritage of 'Frankenstein'*, cit., p. 4 [it.: «*Frankenstein* riecheggia le vecchie storie di Faust e di Prometeo, allorché esplora i limiti dell'ambizione e della ribellione e le loro implicazioni morali; ma è anche la storia di un '*Prometeo moderno*', e, come tale, è un mito secolare, senza presenze metafisiche, senza dei»], enfasi dell'Autore.

culture's most penetrating literary analysis of the psychology of modern scientific man, of the dangers inherent in scientific research, and of the exploitation of nature and of the female implicit in a technological society. So deeply does it probe the collective cultural psyche of the modern era that it deserves to be called a myth, on a par with the most telling stories of Greek and Norse gods and goddesses»¹⁵⁷. In realtà, nel Capitolo 2 abbiamo cercato di dimostrare come anche Shelley si inserisca in una rete di miti che va da Prometeo alla riscrittura della *Genesi* che fa Milton in *Paradise Lost*. Ma, come abbiamo già avuto modo di osservare, l'importanza del personaggio di Victor Frankenstein all'interno di questa filiazione è tale che la sua figura inizia a trasformarsi già negli anni successivi alla pubblicazione della prima edizione nel 1818 ben aldilà delle intenzioni dell'autrice, la quale ebbe il privilegio di assistere a quel percorso dal testo al mito che difficilmente si svolge nel corso della vita di uno scrittore. La ricchezza e la peculiare duttilità nel rappresentare aspetti essenziali della coscienza umana in generale e dell'uomo occidentale in particolare hanno fatto sì che il romanzo abbia dato origine al suo stesso mitologema che non ha mai cessato di trascenderlo. «The power of the myth of *Frankenstein* transcends the limit of the particular narrative because it is, in a way, an antimyth that has embodied in all its ambiguities the modern imagination of the potentialities and the limits of modern consciousness»¹⁵⁸. E ancora: «*Frankenstein* has become a vital metaphor, peculiarly appropriate to a culture dominated by a consumer technology, neurotically obsessed with getting in touch with its authentic self and frightened at what it is discovering. [...] Latent in the metaphor are some of the fundamental dualisms, the social, moral, political and metaphysical crises of Western history since the French Revolution»¹⁵⁹.

Dei tre romanzi oggetto di questa sezione, *Frankenstein* è il testo di gran lunga più complesso per la molteplicità dei temi che incorpora e che problematizza. Dopo un periodo

¹⁵⁷ A.K. Mellor, *Making a Monster*, in Id., *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York, Methuen, 1988, pp. 38-51, qui pag. 38 [it: «nella nostra cultura, *Frankenstein* è l'analisi letteraria più acuta della psicologia dell'uomo scientifico moderno, dei pericoli insiti nella ricerca scientifica, dello sfruttamento della natura e della donna impliciti in una società tecnologica. Scandaglia così profondamente la psiche culturale collettiva dell'era moderna che merita l'appellativo di mito, alla pari con le storie più rivelatrici sulle divinità greche o nordiche»]. Non posso concordare con Mellor quando afferma che «Mary Shelley created her myth single-handedly», (ivi, p. 38) [it: «Mary Shelley ha creato il suo mito tutto da sola»], mentre tutti gli altri miti occidentali sono derivativi di altri miti o folklore.

¹⁵⁸ G. Levine, *The Realistic Imagination: English Fiction from 'Frankenstein' to 'Lady Chatterley'*, cit., p. 25 [it: «La potenza del mito di *Frankenstein* trascende i limiti del romanzo stesso, poiché è, in un certo senso, un antimito che ha incarnato con tutte le sue ambiguità ciò che immaginiamo essere le potenzialità e i limiti della coscienza moderna»].

¹⁵⁹ G. Levine, *The Ambiguous Heritage of 'Frankenstein'*, cit., pp. 3-4 [it: «*Frankenstein* è divenuto una metafora vitale e particolarmente consona a una cultura dominata dalla tecnologia del consumo, nevroticamente ossessionata dal contatto con il proprio sé autentico e spaventata da ciò che va scoprendo. [...] Latenti nella metafora ci sono alcuni dei dualismi fondamentali, le crisi sociali, morali, politiche e metafisiche della storia occidentale a partire dalla Rivoluzione francese»].

di relativa oscurità esso ha prodotto, soprattutto nel '900, una ricca letteratura critica che ne ha analizzato aspetti diversi e spesso tra loro contraddittori. Dalle interpretazioni psicoanalitiche, a quelle storico-sociali, a quelle più recenti di genere, la critica ha mostrato grande interesse, grande produttività e creatività nell'analizzare temi anche apparentemente minori della ricca trama a scatole cinesi. «Mary Shelley's *Frankenstein* is famously reinterpretable. It can be a late version of the Faust myth, or an early version of the modern myth of the mad scientist»¹⁶⁰. «Successive generations of critics have poured over *Frankenstein*, taking from it what they wish. For some, it can be read as a metaphor of industrialization, for others as a psychobiographical reading of Shelley's relationship with her parents and dead children; to others [...], it serves as a metaphor of the anxieties surrounding scientific research during the Romantic period»¹⁶¹. Ciò sorprende maggiormente se teniamo conto che al momento della concezione e della prima stesura del romanzo, nell'estate 1816, Mary Shelley non aveva compiuto 20 anni e che la sua acerba opera fu quasi del tutto ignorata da critica e pubblico e a lungo ritenuta il frutto di una mente poco più che adolescente e mal scritta¹⁶². Eppure, la sua storia ha una capacità mitopoietica infinita: l'analisi di Victor Frankenstein (e dei suoi doppi) come *overreacher* è difatti solo una delle molteplici suggestioni che il romanzo offre e si concentra soprattutto sul primo dei tre libri in cui è divisa l'edizione del 1818 - che corrispondono ai primi 9 capitoli dell'edizione rivista del 1831 - e sulla conclusione che chiude anche la cornice esterna del narratore Walton.

Della figura mitologica di Prometeo Mary Shelley coglie solo alcuni aspetti, in quel dialogo incessante col mito che Blumenberg definisce come la sua elaborazione e che ne costituisce la ricchezza più grande, ovvero la storia della sua ricezione. Il Prometeo 'moderno' di Mary Shelley non è l'essere inflessibile che non conosce pentimento e che, prigioniero e martoriato, resta però il più forte. Sebbene condivida con la ricezione romantica della figura mitologica i tratti di modellatore degli uomini, di trasgressore e di super

¹⁶⁰ M. Butler, '*Frankenstein*' and *Radical Science*, cit., p. 404 [it.: «Il *Frankenstein* di Mary Shelley è notoriamente molto duttile. Può essere una versione tarda del mito di Faust, o una prima versione del mito moderno dello scienziato pazzo»].

¹⁶¹ A. Wright, *Mary Shelley*, cit., p. 48 [it.: «Successive generazioni di critici hanno analizzato *Frankenstein* saccheggiandolo a piacimento. Per taluni, esso può intendersi come metafora dell'industrializzazione, per altri come lettura psicobiografica del rapporto di Shelley con i genitori e i figli morti prematuramente; per altri [...], esso funziona da metafora delle ansie che circondano la ricerca scientifica nel periodo romantico»].

¹⁶² «Of course, *Frankenstein* is a 'minor' novel, radically flawed by its sensationalism, by the inflexibly public and oratorical nature of even its most intimate passages. But it is, arguably, the most important minor novel in English», G. Levine, *The Ambiguous Heritage of 'Frankenstein'*, cit., p. 3 [it.: «Naturalmente, *Frankenstein* è un 'romanzo minore', fortemente viziato dal suo sensazionalismo, dallo stile rigidamente pubblico e oratorio anche delle sue scene più intime. Ma è probabilmente il romanzo minore più importante della lingua inglese»].

ambizioso (ovvero il demiurgo e il ribelle), esso vi si pone dialetticamente; l'autrice, infatti, non lo esalta né lo salva, anzi ne fa un esempio da non imitare.

It is the reactive combination of revolutionary Prometheanism with residual Calvinism [...] that underlies the tensions in Frankenstein's science and determines the 'fatal' cast of his enterprise. [...] *Mary Shelley fused the drama of predestination with the high mythology of Romantic Prometheanism, keeping a strong dose of Milton in the mix.* [...] Calvinist Prometheanism is a deeply paradoxical phenomenon since presumption, essential to Promethean impetus, was a cardinal sin in Calvinist doctrine.¹⁶³

Tale paradosso si smorza se pensiamo che la peculiare componente calvinista del prometeismo inglese - di cui la figura di Frankenstein è espressione - deriva dalla complessa convergenza di influenze socio-culturali che abbiamo enucleato nel capitolo precedente. L'atteggiamento introspettivo richiesto dalla fede riformata, non solo di quella strettamente puritana, per rispondere alla domanda se si era o no chiamati tra gli eletti, ha tra le altre conseguenze quella di potersi facilmente trasformare in una sottile ma pervasiva megalomania ed egocentrismo. Victor è convinto di perseguire un fine filantropico, ovvero quello di benefattore dell'umanità¹⁶⁴, ma le sue azioni lo collocano fuori dal mondo cristiano tradizionale e dalla sanità mentale, sebbene i suoi ragionamenti e la lingua da scienziato con cui si esprime conferiscano loro credibilità e verosimiglianza, in quel gioco tra mimetismo della realtà e sconfinamento nel soprannaturale proprio del fantastico moderno.

¹⁶³ J. Goodall, *Electrical Romanticism*, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 490-506, qui p. 497-8 [it.: «È il risultato della combinazione tra prometeismo rivoluzionario e residuo calvinismo [...] che permea di tensione la scienza di Frankenstein e determina il destino 'fatale' della sua impresa. [...] *Mary Shelley ha fuso la tragedia della predestinazione con l'alta mitologia del prometeismo romantico, non dimenticando di aggiungere alla miscela una forte dose di miltonismo.* [...] Il prometeismo calvinista è un fenomeno profondamente paradossale, poiché la presunzione, essenziale alla spinta prometeica, era un peccato cardinale nella dottrina calvinista»], enfasi mia.

¹⁶⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 33: «A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs» [tr. it., cit., p. 108: «Una nuova specie mi avrebbe benedetto come suo creatore e sua origine, mentre molti esseri felici e perfetti avrebbero dovuto a me la loro esistenza. Nessun padre avrebbe potuto aspirare dal proprio figlio una gratitudine così completa come quella che avrei meritato io da loro».] Anche quando decide di interrompere la creazione del mostro femmina, Victor mostra presunzione, non solo attribuendosi dei meriti, ma anche temendo di addossarsi il peso della distruzione dell'umanità: «and a race of devils would be propagated upon the earth [...] future ages might curse me as their pest, whose selfishness had not hesitated to buy its own peace at the price perhaps of the existence of the whole human race», ivi, p. 119 [tr. it., cit., p. 242: «ed una razza diabolica si sarebbe propagata sulla terra [...] i secoli futuri mi avrebbero maledetto come una pestilenza, come uno che per egoismo non aveva indugiato a comprarsi la pace al prezzo, forse, dell'esistenza di tutta la razza umana».] La scena in cui egli distrugge la compagna che aveva promesso al mostro si contrappone ironicamente al mitologema di Prometeo come *fabricator*, creatore degli esseri umani.

Mary si pone dunque dialetticamente nei confronti della visione romantica del ribelle quale figura grandiosa, la cui sfida, nel bene o nel male, merita di essere considerata giusta; ella descrive la parabola di un perdente e non di un eroe da esaltare. Infatti, se il suo ammiratore Walton caratterizza Victor come un angelo caduto con tratti non privi di eroismo: «What a glorious creature must he have been in the days of his prosperity, when he is thus noble and godlike in ruin! He seems to feel his own worth and the greatness of his fall»¹⁶⁵, lo stesso Victor arriva infine a percepirsi come giustamente condannato: «All my speculations and hopes are as nothing, and like the archangel who aspired to omnipotence, I am chained in an eternal hell»¹⁶⁶. Mary sembra propendere verso una critica secolare dell'arroganza, dell'egotismo e della barbarie insita nell'essere umano, un atteggiamento che, pur se non esclusivo della sua epoca, stava assumendo una importanza crescente tra gli intellettuali radicali in Inghilterra¹⁶⁷. Osserviamo, ad esempio, il passaggio al termine del romanzo in cui Victor, già allo stremo delle forze, sprona la ciurma di Walton a non desistere dalla grande avventura di conoscenza tra i ghiacci del Polo Nord e a mostrare coraggio ed eroismo:

ye need not have come thus far and dragged your captain to the shame of a defeat merely to prove yourselves cowards. Oh! Be men, or be more than men. Be steady to your purposes and firm as a rock. This ice is not made of such stuff as your hearts may be; it is mutable and cannot withstand you if you say that it shall not. Do not return to your families with the stigma of disgrace marked on your brows. *Return as heroes* who have fought and conquered and who know not what it is to turn their backs on the foe.¹⁶⁸

¹⁶⁵ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 152; tr. it., cit., p. 296: «Che straordinaria creatura deve essere stata nei suoi giorni migliori, se anche nella propria rovina si mostra così nobile e pari a un dio! Sembra consapevole del suo valore e della grandezza della propria caduta».

¹⁶⁶ Ivi, p. 152, tr. it., cit., p. 296: «Tutte le mie ricerche e speranze non servono più a nulla, e come l'arcangelo che osò aspirare all'onnipotenza, mi ritrovo incatenato all'inferno per l'eternità».

¹⁶⁷ N. Hetherington, *Creator and Created in Mary Shelley's 'Frankenstein'*, in «Keats-Shelley Review», 11, 1997, pp. 1-39, p. 9: «Mary satirised the notion that the over-reacher can be a grandiose figure either in a positive or a negative light» [it.: «Mary si è fatta beffe dell'idea che l'*overreacher* possa essere una figura grandiosa sia in senso positivo che negativo»].

¹⁶⁸ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 155, enfasi mia; tr. it., cit., p. 301: «non avreste avuto bisogno di spingervi fin qui e trascinare il vostro capitano nella vergogna del fallimento solo per provare a voi stessi che siete dei codardi! Oh! Siate dunque uomini, o più che uomini! Siate fermi nei vostri propositi ed irremovibili come una roccia. Questo ghiaccio non è fatto dello stesso materiale di cui possono essere i vostri cuori; è infatti mutevole e non può resistervi se voi imponete di non permetterglielo. Non ritornate dalle vostre famiglie con il viso segnato dall'onta. *Fate ritorno da eroi* che hanno combattuto e vinto, e che ignorano cosa voglia dire voltare le spalle al nemico».

Il riferimento all'Ulisse dell'*Inferno* dantesco, che Shelley ben conosceva e amava¹⁶⁹, è ironico: Victor è tutto meno che un eroe della conoscenza e non ha alcun diritto di arringare i marinai, perché proprio la sua arroganza, il suo egoismo e la sua insensibilità hanno portato lui e tutti i suoi affetti alla rovina.

Sin dall'inizio, con il narratore Walton - il primo personaggio speculare di Victor, «an incipient Frankenstein, in his lesser way precisely in Frankenstein's position: ambitious for glory, embarked on a voyage of scientific discovery, putting others to risk for his work, isolated from the rest of mankind by his ambition, and desperately lonely»¹⁷⁰ - veniamo introdotti alla figura di un esploratore audace e ambizioso che vuole andare dove nessun altro ha osato prima. Successivamente apprendiamo che in gioventù ha tentato di fare il poeta: «I imagined that I also might obtain a niche in the temple where the names of Homer and Shakespeare are consecrated»¹⁷¹, ma fallendo si è imbarcato sulle baleniere per apprendere l'arte della marineria senza risparmiare il suo fisico. Di notte ha studiato le scienze che avrebbero potuto giovare a un «naval adventurer»¹⁷², per poi intraprendere la sua personale esplorazione delle regioni artiche:

Inspired by this wind of promise, my daydreams become more fervent and vivid. I try in vain to be persuaded that the pole is the seat of frost and desolation; it ever presents itself to my imagination as the region of beauty and delight. [...] I shall satiate my ardent curiosity with the sight of a part of the world *never before* visited, and may tread a land *never before* imprinted by the foot of man. These are my enticements, and they are sufficient to conquer all fear of danger or death and to induce me to commence this laborious voyage.¹⁷³

¹⁶⁹ Dante, *Inferno*, xxvi, vv. 118-20, su divinacommedia.weebly.com, ultimo accesso 25 giugno 2018. Sull'ammirazione di Mary Shelley per Dante, vd. A. Wright, *Mary Shelley*, cit., p. 20.

¹⁷⁰ G. Levine, '*Frankenstein*' and the Tradition of Realism, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 311-316, qui p. 312 [it.: «un Frankenstein in erba che in scala minore si ritrova nella sua stessa posizione: bramoso di gloria, si imbarca in un viaggio di scoperta rischiando la vita altrui per i suoi fini, isolato dal resto dell'umanità dalla sua ambizione, e disperatamente solo»].

¹⁷¹ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 8; tr. it., cit., p. 61: «immaginavo di poter ottenere una nicchia tutta per me nello stesso tempio ove furono consacrati i nomi di Omero e Shakespeare».

¹⁷² Ivi, p. 9; tr. it., cit., p. 61: «avventuroso navigatore».

¹⁷³ Ivi, cit., p. 7, enfasi mia; tr. it., cit., pp. 59-60: «Ispirati da questi venti di promesse, i miei sogni diurni divengono più vividi e intensi. Invano tento di persuadermi che il Polo sia la culla del freddo e della desolazione, infatti si presenta sempre alla mia fantasia come una terra di bellezza ed incanto [...] Sazierò la mia ardente curiosità vedendo con i miei occhi una parte del mondo *mai visitata prima*, e forse potrò posare il piede su una terra su cui *mai è stata impressa* un'orma umana. Tutto questo è ciò che mi attrae ed è sufficiente per affrontare ogni paura di correr pericoli o morire inducendomi a cominciare questo estenuante viaggio», enfasi mie.

Apprendiamo poi un'altra caratteristica di Walton, egli è un solitario: tre volte specifica «I have no friend [...], I bitterly feel the want of a friend [...] I greatly need a friend»¹⁷⁴, ma questo desiderio sembra un bisogno egoistico di conforto e di rispecchiamento. In due pagine abbiamo un quadro molto preciso sia del tipo di personalità dell'*overreacher* sia delle suggestioni letterarie e culturali che il brano accoglie: a) le esplorazioni in luoghi sempre più impervi e lontani; b) le scoperte in campo scientifico; c) gli echi miltoniani. Questi ultimi, presenti in tutta l'opera, sono particolarmente densi nella prima lettera di Walton alla sorella, dove parole quali *heaven/heavenly* (3 occorrenze), *eternal*, *Paradise*, *temple*, *celestial* contribuiscono ironicamente all'idea di presuntuoso sconfinamento, dell'aspirazione alla divinità e all'altezza. Il contrasto tra tali paradisiache sensazioni e le terre desolate e ghiacciate che Walton si accinge a esplorare richiamano alla mente il celebre monologo di Satana nel Libro I del *Paradise Lost*¹⁷⁵. Vi sono inoltre suggestioni della poetica del sublime e l'omaggio al Coleridge della *Rime*, che Walton richiama poco dopo: «I cannot describe to you my sensations on the near prospect of my undertaking. It is impossible to communicate to you a conception of the trembling sensation, half pleasurable and half fearful, with which I am preparing to depart. I am going to unexplored regions, to 'the land of mist and snow', but I shall kill no albatross»¹⁷⁶. A questo l'autrice aggiunse per l'edizione del 1831: «therefore do not be alarmed for my safety or if I should come back to you as worn and woeful as the Ancient Mariner. [...] I have often attributed my attachment to, my passionate enthusiasm for, the dangerous mysteries of ocean to that production of the most imaginative of modern poets»¹⁷⁷. Non è un semplice omaggio a Coleridge, ma un uso consapevole delle vicende narrate nella *Rime*. L'autrice da un lato costruisce analogie (l'incomunicabilità di sensazioni uniche, l'impossibilità di condividere sono temi che corrono lungo tutta la letteratura dell'*overreacher*) e dall'altro vuole stabilire un contrasto tra l'entusiasmo

¹⁷⁴ Ivi, cit., p. 10; tr. it., cit., pp. 63-64: «Non ho un amico [...] sento con amarezza la mancanza di un amico [...] avrei veramente bisogno di un amico».

¹⁷⁵ J. Milton, *Paradise Lost*, Oxford World's Classics edition, ed. by Stephen Orgel and Jonathan Goldberg, with an introduction by Philip Pullman, Oxford, OUP, 2005, Book I, ll. 240 ss., p. 24: «'Is this the region, this the soil, the clime,' / Said then the lost archangel, 'this the seat / That we must change for heav'n, this mournful gloom / For that celestial light?»; tr. it., Id., *Paradiso Perduto*, cit., p. 19: «'È questa la regione, è questo il suolo e il clima', / disse allora l'Arcangelo perduto, 'è questa la sede / che abbiamo guadagnato contro il cielo, questo dolente buio / contro la luce celestiale?'».

¹⁷⁶ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 12; tr. it., cit., p. 66: «Non riesco a descriverti ciò che provo ora che l'inizio dell'impresa è così vicino. È impossibile comunicarti il fremito, in parte di piacere ed in parte di paura, col quale mi preparo a partire. Sto per addentrarmi in regioni inesplorate, nella 'terra della nebbia e neve', ma non ucciderò alcun albatros».

¹⁷⁷ M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, 1998², *Appendix B* (testo del 1831), p. 201; tr. it., cit., p. 66: «quindi non preoccuparti per la mia incolumità, a meno che io non ritorni da te logoro e carico d'affanni come il Vecchio Marinaio [...] ho spesso attribuito il mio attaccamento ed il mio appassionato entusiasmo per gli insidiosi misteri dell'oceano a quel componimento frutto del più fantasioso tra i poeti moderni».

autoreferenziale e autoingannatorio di Walton (che è lo stesso di Victor) e l'autentico significato della parabola di colpa-punizione-espiazione della *Rime*: «When we realize Walton's self-absorption, we understand that his reference to the Ancient Mariner constitutes a misreading of the poem's values. He reads the poem as the tale of a man whose mistake was killing that lucky albatross rather than the more serious, and more symbolic, transgression of ignoring the sanctity of life and community»¹⁷⁸. Dunque, l'operazione intertestuale della Shelley sta tutta nell'errata lettura della ballata di Coleridge da parte del suo *overreacher* Walton, che ne coglie solo gli aspetti avventurosi ed esotici (e ciò getta un'ombra ironica anche sulle sue capacità letterarie)¹⁷⁹. Quando, ad esempio, Walton scrive alla sorella Margaret: «there is a love for the marvellous, a belief in the marvellous, intertwined in all my projects, which hurries me out of the common pathways of men»¹⁸⁰, non possiamo non notare che il suo interesse è tutto rivolto a se stesso e cela una totale incapacità di relazione e rispetto per la vita. Sia Walton che Victor sono due figure che sprezzano le relazioni umane e familiari¹⁸¹, nonostante le affermazioni del contrario, e che si tengono scientemente lontano da esse. Walton e Frankenstein sono due *overreacher* prometeici e due angeli caduti - «Walton's story is itself an alternative version of the myth of origins presented in *Paradise Lost*»¹⁸² -, personaggi che mostrano grandi affinità con la

¹⁷⁸ C. Vedder, *Reading and Misreading in 'Frankenstein': A Primer for Domestic Romanticism*, «The Victorian», vol. 4, n. 1, 2016, pp.1-24, qui p. 6 [it.: «Quando ci rendiamo conto dell'egocentrismo di Walton, capiamo che il suo riferimento al Vecchio Marinaio costituisce un travisamento dei valori contenuti nella ballata, che egli legge come il racconto di un uomo il cui errore è stato uccidere l'albatro portafortuna, invece della più grave e più simbolica trasgressione di ignorare la sacralità della vita e della comunità»].

¹⁷⁹ Così si era espresso Walton in precedenza: «I perused for the first time, those poets whose effusions entranced my soul and lifted it to heaven. I also became a poet and for one year lived in a paradise of my own creation», M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 8; tr. it., cit., p. 61: «mi imbattei, per la prima volta, nelle opere di quei poeti le cui effusioni furono capaci di incantarmi l'anima ed innalzarla fino al cielo. Anch'io divenni un poeta e per un anno vissi in un paradiso che io stesso avevo creato».

¹⁸⁰ M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, 1998², *Appendix B* (testo del 1831), p. 201; tr. it., cit., p. 66-67: «l'amore per il meraviglioso, una fede nel meraviglioso che va a mescolarsi in tutti miei progetti e che mi spinge al di fuori dei comuni sentieri percorsi dagli uomini».

¹⁸¹ C. Vedder, *Reading and Misreading in 'Frankenstein': A Primer for Domestic Romanticism*, cit., p. 4. Se è vero che Walton si distingue da Victor in quanto finisce per tornare a casa risparmiando da morte certa il suo equipaggio, la sua, come quella di Victor, non è che una ostentata preoccupazione: «But it is important to see that his self-proclaimed concern for his sister's feelings, as well as his high regard for the men on his ship, is superficial and ostentatious, masking his real self-absorption. Walton's personality is driven by the same factors destroying Victor: the ambition for glory; the need to justify himself to--while rebelling against-- a godlike patriarchal figure; and the avoidance of intimacy with any except a double» [it.: «Ma è importante capire che l'ostentata preoccupazione per i sentimenti della sorella, nonché la grande stima nei confronti dell'equipaggio della nave, è superficiale e falsa e maschera il suo vero egocentrismo. La personalità di Walton segue le stesse spinte che distruggono Victor: la brama di gloria; la necessità di giustificarsi presso una figura patriarcale divina – mentre vi si ribella contro -, e l'evitamento dell'intimità con tutti eccetto il proprio doppio»], in C. Vedder, *Reading and Misreading in 'Frankenstein'*, cit., p. 7, enfasi mia.

¹⁸² S.M. Gilbert & S. Gubar, *Mary Shelley's Monstrous Eve*, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 328-344, qui p. 333 [it.: «Anche la storia di Walton è una versione alternativa del mito delle origini presente in *Paradise Lost*»].

figura del Satana miltoniano. In primis, essi trasgrediscono il volere paterno (come già Robinson Crusoe), per ambizione si spingono oltre i confini assegnati dal contesto di origine e desiderano raggiungere sia fisicamente che spiritualmente luoghi elevati alla ricerca di una chimerica ‘luce’. Le loro imprese sono rovinose: Walton fallisce prima come poeta e poi come esploratore, Frankenstein come ‘creatore’, e in tutti gli altri ruoli sociali e familiari che affronta, l’amico, il figlio, il fratello, il marito.

Victor racconta a Walton della sua formazione. Sebbene il padre lo avesse educato a stare lontano dalle superstizioni e dai falsi maestri, Victor si applica in un campo che confina con la religione e la magia: la rianimazione di tessuti senza vita e inizia i suoi studi con le opere di Alberto Magno, Paracelso e Cornelio Agrippa¹⁸³. Come il Faust di Marlowe, anche Victor è annoiato da quanto la scienza a lui contemporanea può offrire e bramoso di ‘reach over it’. «I have described myself as always having been imbued with a fervent longing to penetrate the secrets of nature. In spite of the intense labour and wonderful discoveries of modern philosophers, I always came from my studies discontented and unsatisfied»¹⁸⁴. Victor non è interessato alla parte gioiosa della natura «my eyes were insensible to the charms of nature»¹⁸⁵, egli ha solo un’ossessione, quella di violarla e inseguirla, ovvero di «penetrate into the recesses of nature, and shew how she works in her hiding places»¹⁸⁶, e analogamente: «I pursued nature to her hiding places»¹⁸⁷.

Sin dalle prime descrizioni di Victor e per tutta l’opera abbiamo a che fare con un contesto patologico - «his eyes have generally an expression of wildness, and even *madness*; [...] he is generally melancholy and despairing»¹⁸⁸ - ulteriormente amplificato nel testo del 1831, dove *mad* compare 3 volte, *madness* 9, *insanity* altre 3 volte, *delirium* 6 volte, *melancholy*, aggettivo e sostantivo, 20 volte, *gloom/gloomy* 32 volte, *sad/sadness* 15, *dejection* 2, *despair/despairing* 53 volte, e 4 volte occorre il verbo *depress* o l’aggettivo *depressed*: «I remembered shuddering at the *mad* enthusiasm that hurried me on to the

¹⁸³ Cornelio Agrippa, cabbalista e occultista, e Paracelso, medico e alchimista, vissero tra la fine del XV e l’inizio del XVI secolo, contemporaneamente al Faust storico e all’inizio della sua leggenda. Il personaggio di Cornelio appare inoltre nel *Doctor Faustus* di Ch. Marlowe, quale amico del protagonista, più volte evocato nella sc. 1 dell’Atto I.

¹⁸⁴ M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, 1998², p. 217, *Appendix B* (testo del 1831), p. 210; tr. it., cit., p. 90: «Ho descritto me stesso come sempre pervaso dalla bruciante smania di penetrare i segreti della natura e, nonostante le intense fatiche e le meravigliose scoperte dei filosofi moderni, ritornavo dai miei studi sempre scontento e insoddisfatto».

¹⁸⁵ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, p. 34; tr. it., cit., p. 109: «i miei occhi erano insensibili agli incanti della natura».

¹⁸⁶ Ivi, p. 29, qui il riferimento è agli scienziati moderni; tr. it., cit., p. 100: «[penetrare] nei recessi della natura mostrando come essa lavora nei suoi nascondigli».

¹⁸⁷ Ivi, p. 33; tr. it., cit., p. 29: «inseguivo la natura nei suoi nascondigli».

¹⁸⁸ Ivi, cit., p. 14-15; tr. it., cit., p. 72: «i suoi occhi sono generalmente pervasi da un’espressione selvaggia, quasi folle [...] in genere appare malinconico e disperato».

creation of my hideous enemy»¹⁸⁹, racconta Victor. Così mette in guardia Walton a non ripercorrere i suoi errori - «Unhappy man! Do you share my *madness*? Have you drunk also of the intoxicating draught?»¹⁹⁰ - o giustifica il silenzio sulle sue orribili azioni: «My tale was not one to announce publicly; its astounding horror would be looked upon as *madness* by the vulgar»¹⁹¹. Per gran parte del tempo dunque Victor è sull'orlo della pazzia o malato (*fever/feverish* 15 occorrenze), con sprazzi di entusiasmo e autoesaltazione, una sindrome maniaco-depressiva che lo rende incapace di fare fronte alle sue responsabilità, il cui peso è così schiacciante da far ammalare: «Every night I was oppressed by a slow fever, and I became nervous to a most painful degree»¹⁹²; «this was the commencement of a nervous fever, which confined me for several months»¹⁹³. Ci ricorda molto il Leverkühn di Mann, di cui conosciamo nel dettaglio i lunghi episodi di malattia. Dopo aver ascoltato il racconto della sua creatura incontrata sulle Alpi, nel mezzo del romanzo, Victor ricade in una delle sue crisi: «I was passive in all their arrangements [...] sometimes a kind of insanity possessed me [...] I saw continually about me a multitude of filthy animals inflicting on me incessant torture, that often extorted screams and bitter groans»¹⁹⁴. È una sorta di *delirium tremens* che ricorda il supplizio di Prometeo e atmosfere infernali. Ritroveremo lo stesso atteggiamento di colpevole deresponsabilizzazione nei personaggi di Jekyll e Dorian Gray.

¹⁸⁹ Ivi, p. 132; tr. it., cit., p. 263: «Ricordai, percorso da un fremito, il *folle* entusiasmo che mi spinse alla creazione del mio orribile nemico», enfasi mia.

¹⁹⁰ M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, 1998², p. 202, *Appendix B*, testo del 1831; tr. it., cit., p. 76: «O uomo infelice! Dunque condividi la mia *folia*? Hai bevuto la stessa venefica pozione?», enfasi mia.

¹⁹¹ Ivi, p. 217; tr. it., cit., p. 139: «La mia storia non era una di quelle da rendere pubbliche; il volgo avrebbe additato come *pazzia* l'incredibile orrore di cui era pervasa», enfasi mia.

¹⁹² M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 35; tr. it., cit., p. 111: «Ogni notte ero afflitto da una leggera febbre e da un nervosismo che raggiunse livelli lancinanti».

¹⁹³ Ivi, p. 39; tr. it. cit., p. 118: «Questo fu il principio di una febbre nervosa che mi costrinse a letto per diversi mesi». Altri esempi di depressione nel testo: «My father [...] turned his thoughts towards the best method of eradicating the remains of my melancholy, which every now and then would return by fits, and with a devouring blackness overcast the approaching sunshine», p. 107 [tr. it., cit., p. 222: «Mio padre [...] prese a meditare sul modo migliore per sradicare quanto era rimasto della mia malinconia, i cui attacchi ogni tanto tornavano ad affliggermi come una cupa nebbia giunta a divorare il sole sul punto di sorgere»]; «depressed in mind, and my spirits continually agitated by gloomy feelings», p. 111 [tr. it., cit., p. 228: «depresso e continuamente agitato da cupi sentimenti»]; «I was absorbed by a gloomy and black melancholy [...] I saw around me nothing but a dense and frightful darkness», p. 131 [tr. it., cit., p. 260-61: «ero sempre più assorbito da una cupa e profonda malinconia [...] attorno a me potevo scorgere solo un'oscurità opprimente e terribile»].

¹⁹⁴ Ivi, p. 105 [il paragrafo da cui è tratta la citazione è assente dal testo del 1831 su cui si basano tutte le traduzioni italiane da me consultate. Tr. it. mia: «reagivo con passività ai loro programmi [...] talvolta mi assaliva una sorta di pazzia [...] vedevo costantemente intorno a me una moltitudine di animali immondi che mi infliggevano torture incessanti, ed emettevo grida e lamenti angosciati»].

4.2.3 L'io diviso dell'eredità calvinista - l'overreacher Henry Jekyll¹⁹⁵

Calvinism, in the version carried to Scotland in the sixteenth century by John Knox, held that God's covenant of grace was extended only to those who were chosen, and that salvation was predestined for this Elect. Election to the covenant was confirmed by elders and clergy of the church, who conducted searching examinations of professed believers. It was a legalistic procedure, but also one that prompted 'an intense preoccupation with the subjective'.¹⁹⁶

Am Anfang dort, wo die Zivilisation sich zur vollen Blüte entfaltet – heute – steht das Wunder der Weltstadt.¹⁹⁷

Come *Frankenstein* anche *Dr. Jekyll* di Stevenson «has become a 'modern myth', explored and interpreted not only in critical works but also in new variants and versions of the story»¹⁹⁸, cominciando sin da subito una vita propria al di fuori e oltre il romanzo. Anch'esso rimane difficilmente classificabile con le categorie a nostra disposizione, giacchè possiede stilemi del romanzo gotico, del romanzo di investigazione e del romanzo decadente, ma la caratteristica più interessante è la sua natura elusiva, onirica e misteriosa, che

¹⁹⁵ La lettura è stata condotta sulla *Norton Critical Edition* a cura di Katherine Linehan, New York, London, 2003, da cui sono tratte le citazioni relative all'opera; ho anche consultato l'edizione di Roger Luckhurst, OUP, 2006, e *The Annotated Dr Jekyll and Mr Hyde*, ed. with an introduction and notes by Richard Dury, Second Edition, Revised and Updated, Genova, ECIG – Edizioni Culturali Internazionali, 2005.

¹⁹⁶ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*, ed. by Roger Luckhurst, OUP, 2006, dall'Introduzione del Curatore, p. xxi, l'espressione tra virgolette è tratta da M. Charles Bell, *Calvin and Scottish Theology: The Doctrine of Assurance*, Edinburgh, 1985, p. 183 [it.: «Il Calvinismo, nella versione importata in Scozia nel XVI secolo da John Knox, sosteneva che il patto di grazia con Dio fosse esteso solo a coloro che erano stati scelti e che la salvezza fosse destinata a questi Eletti. L'elezione al patto veniva confermata dagli anziani e dai ministri della chiesa, i quali conducevano approfondite indagini sui sedicenti devoti. Era una procedura di tipo quasi processuale, che causava nell'individuo 'una intensa preoccupazione'».

¹⁹⁷ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, DTV, 16. Auflage, April 2003, p. 1101; tr. it., Id., *Il Tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, Parma, Guanda, 1991: «Agli inizi, quando, come oggi, la civilizzazione è in piena fioritura, si ha il miracolo della città cosmopolita», p. 1295.

¹⁹⁸ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. The Annotated Dr Jekyll and M Hyde*, dalla *Preface to the Second Edition*, p. xi [it.: «è divenuto un 'mito moderno', esplorato e interpretato non solo in opere critiche, ma anche in nuove varianti e versioni della storia»].

l'accomuna al genere della favola: «The result of this mixing of genres is a text that is *sui generis* and difficult to classify, and a reading experience that involves the perception of genre conventions and their manipulation by an elusive narrator»¹⁹⁹. Esso è un «horror thriller about human duality», apparentemente semplice, ma assai sfuggente e destabilizzante nella percezione alla lettura: «a text like *Jekyll and Hyde* is overdetermined by multiple and often contradictory elements: its final meaning will always be running ahead of us, ducking round the corner like Mr Hyde, forever just out of reach»²⁰⁰. «Is Jekyll's fate a moral warning against abandoning accountability for the appetites of the body? A dire prophecy about the advancing powers of science? A trenchant criticism of Victorian society's repressive standards of virtue and respectability? A symbolic enactment of the loss of self-control that can come with regression, addiction, madness, or sleep? [...] Is indeterminacy itself the point?»²⁰¹. Come tutti i nostri testi, la polisemia è una delle caratteristiche più avvincenti della novella di Stevenson, «a story of simple-seeming surfaces and uncertain depth»²⁰².

L'impatto delle teorie evoluzionistiche di Darwin sulla materia del *Dr. Jekyll* è un argomento caro alla critica²⁰³, altri commenti evidenziano come il romanzo illustri il mondo misogino e maschile e la repressione sessuale dell'epoca vittoriana²⁰⁴, o la preoccupazione/fascinazione degli scrittori dell'epoca per le patologie della personalità; ai nostri fini l'opera appartiene con chiarezza alla genealogia dell'*overreacher*. Quale esempio

¹⁹⁹ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. The Annotated Dr Jekyll and Mr Hyde*, cit., dall'Introduzione del Curatore, p. 35 [it.: «Il risultato di questa miscela è un testo *sui generis* difficile da classificare e un'esperienza di lettura che implica la conoscenza delle convenzioni proprie di ogni genere e la loro manipolazione da parte di un narratore elusivo»].

²⁰⁰ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*, ed. by Roger Luckhurst, OUP, 2006, dall'Introduzione del Curatore, p. xxxii [it.: «un testo come *Jekyll e Hyde* è semanticamente ridondante per via di elementi multipli e spesso contraddittori: il suo significato finale ci sfuggirà sempre, acquattato dietro l'angolo come Mr. Hyde, sempre a un passo, ma irraggiungibile»].

²⁰¹ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Norton Critical Edition, ed. by Katherine Linehan, cit., dalla Prefazione della Curatrice, p. xii [it.: «Il destino di Jekyll è un avvertimento morale a non abbandonare la responsabilità a favore degli appetiti carnali? Una catastrofica profezia sui sempre maggiori poteri della scienza? Una tagliente critica delle norme repressive di virtù e rispettabilità nella società vittoriana? Una rappresentazione simbolica della perdita dell'autocontrollo che può sopraggiungere con la regressione, la dipendenza, la pazzia o il sonno? [...] È l'indeterminatezza stessa il punto?»].

²⁰² Ivi, p. xii [it.: «una storia di superfici apparentemente semplici e incerta profondità»].

²⁰³ R. Jackson spiega che «fantasies of recidivism (a relapse into crime) multiplied in Victorian England after the publication of Darwin's *Origin of Species* (1859). A pull towards a state of entropy seemed to have been given biological justification: this was the state from which the human had slowly emerged and to which it was inclined to return», in Id., *Fantasy*, cit., p. 116; tr. it., cit., p. 109: «le opera fantastiche di recidività (una ricaduta nel crimine) si moltiplicarono nell'Inghilterra vittoriana dopo la pubblicazione di *L'origine della specie* (1859) di Darwin. Una spinta verso uno stato di entropia a cui sembrava essere stata data una giustificazione biologica: questo era lo stato dal quale l'umano era lentamente emerso ed al quale era incline a ritornare».

²⁰⁴ R. Jackson, *Fantasy*, cit., p. 114: «usually seen as the clearest allegory of Victorian hypocrisy and repression»; tr. it., Id., *Il Fantastico*, cit., p. 107: «abituamente considerata come la più chiara allegoria dell'ipocrisia e della repressione vittoriana».

tra i più popolari della cosiddetta letteratura del doppio, qui l'individuo è internamente lacerato da componenti oppostive, come la necessità di far parte di una comunità e quindi di adeguarsi a norme e comportamenti riconosciuti, e il desiderio di assecondare istinti e pulsioni naturali. Se agli esordi della letteratura dell'*overreacher* tale tensione viene attribuita a un agente demoniaco esterno, ad esempio la possessione da parte del diavolo nel *Dr. Faustus*, o la proiezione su una creatura mostruosa delle proprie colpe e paranoie (come in *Frankenstein*), tale tema prosegue per tutto l'800 e va di pari passo con gli studi sulle patologie della personalità che culminano a fine secolo con Freud.

Le affinità con *Frankenstein* apparvero già ai primi recensori: «The attempt which is made here to unite strange men – the strangeness of Frankenstein or an old Greek myth – with modern science, leaves no stranger impression on the mind than a sense of the ingenuity of the writer»²⁰⁵.

Both Victor Frankenstein and Jekyll begin with good intentions, but their projects are internally contradictory: Frankenstein tries to become the benefactor of his race by turning his back on it, while Jekyll wishes to rid himself of shameful secrecy by secret means. [...] Secrecy and shame merely fuel one another, and Jekyll behaves towards his friends in the same guilty fashion as Frankenstein does [...] after the monster's escape. [...] The abortive attempt to re-create himself leads Jekyll inevitably into subjection to his own creature – which, in a climax more clearly cathartic than Mary Shelley's, kills itself and its creator at exactly the same time.²⁰⁶

Abbiamo visto come Victor Frankenstein neghi in più occasioni di avere una responsabilità in ciò che sta accadendo a sé e alla sua famiglia e nasconda fino all'ultimo le sue azioni alla comunità dei familiari e degli amici. Allo stesso modo nella novella di Stevenson il doppio di Jekyll si chiama non a caso Hyde, e l'opera si svolge in un mondo maschile di riservatezza e di colpevole segretezza dove il protagonista esprime tutta la vergogna per la propria doppia vita e l'impossibilità di sfuggire allo stigma sociale. Ciò accadrà anche in *Dorian Gray*,

²⁰⁵ Da «The Birmingham Daily Post» del 19 gennaio 1886, recensione riprodotta in R.L. Stevenson, *Strange Case*, Norton Critical Edition, cit., p. 94 [it.: «Il tentativo di collegare strane figure – la stranezza di un Frankenstein o di un antico mito greco – alla scienza moderna, dà un'idea della genialità dell'autore»].

²⁰⁶ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow*, cit., p. 145 [it.: «Sia Victor Frankenstein che Jekyll hanno all'inizio buone intenzioni, ma i loro progetti sono intrinsecamente contraddittori: Frankenstein cerca di diventare il benefattore della sua specie voltandole le spalle, mentre Jekyll desidera liberarsi di una vergognosa segretezza con mezzi segreti. [...] Segretezza e vergogna non fanno che fomentarsi a vicenda e Jekyll si comporta con i suoi amici alla stessa maniera colpevole di Frankenstein [...] dopo la fuga del mostro. [...] Il tentativo fallito di ricreare se stesso conduce inevitabilmente Jekyll a divenire succube della sua stessa creatura – che, in un finale più esplicitamente catartico di quello di Mary Shelley, uccide se stesso e il suo creatore esattamente nello stesso momento»].

quando il ritratto, che comincia a mostrare segni evidenti di depravazione, viene riposto il più lontano possibile sia dagli sguardi del mondo che da quello di Dorian stesso. Strettamente collegato al precedente è il tema del senso di colpa derivante dai comportamenti peccaminosi e devianti dalle norme comunitarie tipica dell'*overreacher*, che negando e reprimendo le sue indicibili pulsioni è costretto a isolarsi dai suoi simili. Il tema dell'insanità mentale si collega a quello dell'isolamento: non potendo condividere la propria storia i personaggi diventano tipicamente melanconici e le loro ossessioni li conducono alla pazzia e a commettere atti violenti. Come in *Frankenstein*, anche in *Dr. Jekyll* i termini *mad/madness* compaiono 32 volte (1 volta *insane*); «not mad; but [...] odd»²⁰⁷ si riferisce alla scrittura di Hyde e *odd* compare altre 11 volte, *quaint/quaintly* 4 volte, *strange* e derivati 29 volte, inclusa la menzione nel titolo del romanzo. Così racconta il Dr. Lanyon del suo collega Jekyll: «But it is more than ten years since Henry Jekyll became too fanciful for me. He began to go wrong, wrong in mind [...] I see and I have seen devilish little of the man. Such unscientific balderdash»²⁰⁸. Non è dunque la scienza in sé a essere sbagliata, ma quella che *goes wrong*, un giudizio che ci riporta al senso di responsabilità e all'etica della ricerca, tema che pervade in profondità anche *Frankenstein*²⁰⁹. Così ancora Lanyon: «The more I reflected the more convinced I grew that I was dealing with a case of *cerebral disease*»²¹⁰.

Stevenson era ben consapevole del rapporto esistente tra il satanico e il romantico per aver assorbito durante l'infanzia molte storie popolari scozzesi di superstizione e di diavoli e *Dr. Jekyll* pesca proprio in questo suo profondo sostrato infantile e immaginifico²¹¹, così la descrizione di Mr. Hyde è densa di riferimenti demoniaci: «It wasn't like a man; it was like some damned Juggernaut. [...] and there was the man in the middle, with a kind of black, sneering coolness—frightened too, I could see that—but carrying it off, sir, *really like Satan*. [...] There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't

²⁰⁷ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, cit., p. 28; tr. it., Id., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, introduzione e traduzione di Luciana Pirè, Firenze, Giunti, 1996, p. 33: «non [...] un pazzo [...] ma certo [...] fuori dal normale».

²⁰⁸ Ivi, p. 14; tr. it., cit., p. 15: «Jekyll vaga troppo con la fantasia, per i miei gusti. Si è rovinato; gli si è rovinato il cervello [...] l'ho visto poco e voglio vederlo ancor meno. Quel suo mucchio di diavolerie pseudoscientifiche». Da notare nell'originale anche la scelta, che non può essere casuale, del termine «devilish», che la traduzione omette per recuperarlo nella frase successiva.

²⁰⁹ Cfr. a tale proposito il Cap. 3.3.2 *Il desiderio di dominio sulla natura e la figura dello scienziato letterario*.

²¹⁰ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, cit., p. 44; tr. it., cit., p. 56: «Più riflettevo, più mi convincevo di avere a che fare con *un malato di mente*», enfasi mia.

²¹¹ Cfr. a tale proposito il saggio di Jenni Calder, *Stevenson's Scottish Devil Tales*, in R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 126-128.

specify the point»²¹². Anche nella deriva del dottor Jekyll non è difficile trovare echi delle iconografie tradizionali del demonio - «'Poor Harry Jekyll,' he [Utterson] thought, 'my mind misgives me he is in deep waters! He was wild when he was young; a long while ago to be sure; but in the law of God, there is no statute of limitations. Ay, it must be that; the ghost of some old sin, the cancer of some concealed disgrace: punishment coming, *pede claud*, years after memory has forgotten and self-love condoned the fault'»²¹³ - che è spesso ritratto con un piede deforme, zoppo. Questi riferimenti sono una costante del testo, così, ad esempio, Jekyll stesso descrive la sua condizione: «But I had voluntarily stripped myself of all those balancing instincts by which even the worst of us continues to walk with some degree of steadiness among temptations; and in my case, to be tempted, however slightly, was to fall»²¹⁴. Anche il bisogno di creare una figura quale Mr. Hyde, completamente priva di scrupoli morali, si contrappone all'eredità religioso-culturale di Stevenson, cresciuto in un ambiente di stretta osservanza presbiteriana.

Dr. Jekyll è un romanzo sulla trasformazione, ma non nel senso positivo e progressivo del *developer* goethiano, perché l'intervento dell'*overreacher* sulla naturalità comporta sempre una degenerazione verso il diabolico e il mostruoso, come era avvenuto con la creatura prodotta da Victor. Così racconta Jekyll la notte della sua prima metamorfosi nella sua lettera-confessione:

the temptation of a discovery so singular and profound, at last overcame the suggestions of alarm. [...] I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a mill-race in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul. I knew myself, at the first breath of this new life, to be more wicked, tenfold

²¹² Ivi, p. 9 ss.; tr. it., cit., pp. 8 ss.: «non sembrava neppure un essere umano; sembrava, piuttosto, uno Juggernaut indemoniato. [...] e al centro, quell'uomo, glaciale col suo nero sogghigno; spaventato, certo, e si vedeva; ma in grado di dominare la situazione, *come fosse veramente Satana* [...] C'è qualcosa che non quadra nel suo aspetto, qualcosa di sgradevole; di detestabile addirittura. Non ho mai visto un uomo che mi ripugnasse così tanto, senza che sappia veramente dire il perché. Deve essere deforme, da qualche parte. Ho avuto la netta sensazione di una deformità, ma non saprei precisare dove», enfasi mia.

²¹³ Ivi, pp. 18-19; tr. it., cit., p. 20-21: «'Povero Harry Jekyll!», pensava [Utterson]. 'Qualcosa mi dice che si è messo in guai seri. Era esuberante da giovane; certo, è passato tanto di quel tempo d'allora. Ma la Provvidenza non decreta limiti. Ahimè, deve essere proprio così: lo spettro di un antico peccato, il cancro di un'infamia sepolta: e la punizione sopraggiunge, *pede claud*, dopo anni che la memoria ha dimenticato e l'amore di sé ha condonato l'errore'», espressione latina in corsivo nell'originale.

²¹⁴ Ivi, p. 56; tr. it., cit., pp. 69-70: «Ma, nel mio caso, ero stato io a spogliarmi volontariamente di quella forza equilibratrice che guida anche gli uomini peggiori attraverso le tentazioni assicurando loro una certa dose di stabilità interiore. Invece io, alle tentazioni, per quanto deboli fossero, cedetti».

more wicked, sold a slave to my original evil; and the thought, in that moment, braced and delighted me like wine.²¹⁵

Come Victor Frankenstein, anche Jekyll si attribuisce il merito di essere un innovatore: «I crossed the yard, wherein the constellations looked down upon me, I could have thought, with wonder, *the first creature of that sort* that their unsleeping vigilance had yet disclosed to them»²¹⁶. Negli ultimi passaggi della confessione, ancora una folla di immagini infernali: «That *child of Hell* had nothing human», «he thought of Hyde, for all his energy of life, as of something not only *hellish* but inorganic»²¹⁷, dove il riferimento alla materia rivela l'impurità delle creature prodotte dall'*overreacher*: Jekyll menziona due volte i termini *impure/impurity*²¹⁸ in riferimento alla sostanza chimica che aveva consentito la trasformazione. Questo ci ricorda che in *Frankenstein* i pezzi di cui è formata la creatura provengono da corpi di cadaveri sottratti illegalmente agli obitori e la purezza del volto di Dorian viene macchiata dalla vanità e dalla peccaminosità.

Il primo personaggio che appare nel romanzo è l'austero avvocato Utterson, legale e amico personale del dottor Jekyll. Nonostante egli sia un irreprensibile membro della classe alto-borghese vittoriana, l'autore è abile nell'insinuare motivi di ambiguità e di dubbio sulla sua specchiatezza: «he had an approved tolerance for others; sometimes wondering, almost with envy, at the high pressure of spirits involved in their misdeeds; and in any extremity inclined to help rather than to reprove. I incline to Cain's heresy, he used to say quaintly: I let my brother go to the devil in his own way»²¹⁹. Utterson è un soggetto che vien definito «dry», che pratica la solitudine e il silenzio²²⁰, ma quando apprende dell'esistenza di Mr.

²¹⁵ Ivi, p. 50; tr. it., cit., pp. 62-63: «la scoperta era troppo singolare e radicale e, alla fine, la tentazione prevalse sulla paura. [...] Mi sentivo più giovane, più leggero, più felice nel corpo; avvertivo dentro di me un'inebriante irresponsabilità, un flusso di disordinata sensualità sotto forma di immagini che si rincorrevano turbinanti nella fantasia; un dissolvimento da tutti gli obblighi del dovere e una sensazione di libertà, sconosciuta ma non innocente. E, sin da primo soffio di questa nuova vita, seppi d'essere più che un peccatore, d'essere dieci volte un peccatore, *uno schiavo venduto al male originario*: un pensiero che, in quel momento, mi esaltò e mi deliziò come l'effetto di un vino», enfasi mia.

²¹⁶ Ivi, p. 50; tr. it., cit., p. 63: «Attraversai il cortile, mentre dall'alto le costellazioni osservavano con stupore, avrei detto – *la prima creatura di quella specie* che fosse mai apparsa alla loro insonne vigilanza».

²¹⁷ Ivi, p. 59 e p. 60 rispettivamente; tr. it., cit., p. 73: «quel *figlio dell'inferno* non aveva niente di umano», enfasi mia; p. 74: «egli pensava a Hyde, con tutta la sua energia vitale, come a una cosa non soltanto *diabolica*, ma inorganica», enfasi mia.

²¹⁸ Ivi, p. 61.

²¹⁹ Ivi, p. 7, qui abbiamo il primo dei tanti riferimenti biblici e satanici del romanzo; tr. it., cit., p. 5-6: «Con gli altri [...] era di un'indulgenza degna d'approvazione, che si combinava talvolta a un'acuta meraviglia, non senza una punta d'invidia, per tutta l'energica vitalità spesa nel fare del male; e comunque, nei casi estremi, era più incline a soccorrere che a biasimare. 'Inclino all'eresia di Caino', ripeteva paradossalmente, 'e lascio che mio fratello se ne vada al diavolo come più gli aggrada'».

²²⁰ Ivi, p. 19; tr. it., cit., p. 23; sia questa che altre versioni italiane traducono *dry* con «riservato», che non descrive appieno la 'sobrietà' del personaggio.

Hyde egli diviene preda di una insopprimibile curiosità, che mal contrasta con la sobrietà di modi e abitudini attribuitagli dal narratore in terza persona, e tale da renderlo «enslaved»²²¹.

Uno dei doppi di Jekyll è il suo collega Hastie Lanyon, l'unico ad assistere al passaggio Hyde/Jekyll, quando quest'ultimo si presenta a casa sua nelle vesti di Hyde per chiedergli aiuto. Anch'egli non è perfettamente innocente, in quanto di fronte alla scelta se guardare o no in faccia la 'verità', cede alla tentazione della curiosità scientifica che lo dannerà. Così gli dice Hyde:

As you decide, you shall be left as you were before, and neither richer nor wiser, [...]. Or, if you shall so prefer to choose, a new province of knowledge and new avenues to fame and power shall be laid open to you, here, in this room, upon the instant; and your sight shall be blasted by a prodigy to stagger the unbelief of Satan. [...] And now, you who have so long been bound to the most narrow and material views, you who have denied the virtue of transcendental medicine, you who have derided your superiors—behold!²²²

Da quel momento anche il «great Dr. Lanyon»²²³ subisce una degenerazione:

He had his death-warrant written legibly upon his face. The rosy man had grown pale; his flesh had fallen away; he was visibly balder and older; and yet it was not so much, these tokens of a swift physical decay that arrested the lawyer's notice, as a look in the eye and quality of manner that seemed to testify to some deep-seated terror of the mind. [...] when Utterson remarked on his ill-looks, it was with an air of great firmness that Lanyon declared himself a doomed man.²²⁴

²²¹ Ivi, p. 14; vd. a tale proposito il Cap. 3.3.1 *Il peccato di curiositas*. Tr. it., cit., p. 16, qui l'aggettivo è reso con il termine «catturato»; in altre versioni con «soggiogato».

²²² Ivi, pp. 46-47; tr. it., cit., p. 58: «Potrete decidere di rimanere quello che siete ora, né più ricco né più saggio, [...]; oppure potrete decidere di osare e, all'istante, si spalancheranno davanti a voi, qui e ora, nuovi domini della conoscenza e nuove vie che conducono alla fama e al potere; e la vostra vista sarà abbagliata da un prodigio capace di scuotere persino l'incredulità di Satana [...] E ora, tu che così a lungo sei rimasto schiavo delle concezioni più ristrette e più empiriche, tu che hai negato le virtù della medicina trascendentale, tu che hai deriso chi ambiva più in alto.... Guarda!».

²²³ Così viene definito, ivi, p. 13.

²²⁴ Ivi, p. 29; tr. it., cit., p. 36: «In modo inequivoco, gli si leggeva in viso una condanna a morte. Il colorito roseo si era spento in un pallore mortale, era assai smagrito, più calvo e terribilmente invecchiato. Eppure, non furono tanto questi segni di una precipitosa decadenza fisica a impressionare il notaio quanto un non so che nello sguardo e una stranezza nel modo di fare che gli parvero tradire un terrore senza fondo [...] quando Utterson accennò alla sua brutta cera, fu con grande forza d'animo che Lanyon gli dichiarò: 'Il mio destino è segnato'; il motivo narrativo dell'*overreacher* minore portato alla distruzione dal protagonista ritorna in *Dorian Gray*, vedi sotto, p. 188 s.

Ambizione e curiosità non possono che portare alla dannazione.

Herdman sostiene che sia *Dr. Jekyll* che *Dorian Gray* appartengono già alla fase declinante del tema del doppio - con le scoperte in campo psicologico della connaturata dualità dell'essere umano, strutturare un'opera sulla punizione moralistica del male e sul doppio soprannaturale, anziché sul tormento materiale e realissimo dell'essere umano, non avrebbe più senso e sarebbe un'operazione datata²²⁵. Ciò, tuttavia, non spiega l'inarrestabile *appeal* di queste storie, che non sembrano affatto obsolete, sia nel gusto del pubblico che negli sforzi critici di penetrarne l'ambiguità. Il (mancato?) giudizio morale e l'espedito del doppio soprannaturale, che furono probabilmente gli aspetti che colpirono i contemporanei sia in senso negativo che positivo, lasciano oggi spazio a considerazioni volte a sottolinearne la continuità mitologica, che per questo non può fare a meno della veste allegorica, o favolistico/fantastica.

4.2.4 Il narcisismo della modernità - l'overreacher *Dorian Gray*²²⁶

They say he has sold himself to the devil for
a pretty face.²²⁷

I think that it is better to be beautiful than to
be good.²²⁸

But the lovely aromas in that enchanted air
did at last seem to dispel, for a moment, *the*
cankorous thing in his soul.²²⁹

Quando la rivista che ospitava *The Picture of Dorian Gray* apparve in edicola in patria le reazioni furono quasi isteriche: al già molto esposto personaggio Wilde non si perdonava l'aver trattato vizio, crimine, peccato e corruzione in maniera così esplicita. Negli USA,

²²⁵ Vd. il Capitolo 8 *The Double in Decline*, in J. Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction: The Shadow Line*, New York, St. Martin's Press, 1991, pp. 127-142, qui p. 132.

²²⁶ Le citazioni sono tratte da O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, 2007²; ho anche consultato la precedente Norton Critical Edition a cura di Donald L. Lawler, New York, London, 1988.

²²⁷ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., p. 160; tr. it., cit., p. 270: «Dicono che si sia venduta l'anima al diavolo in cambio di una bella faccia».

²²⁸ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., p. 161, parole pronunciate da Lord Henry; tr. it., cit., p. 273: «è meglio essere belli piuttosto che buoni».

²²⁹ H. Melville, *Moby Dick or, the Whale*, cit., Ch. 132. *The Symphony*; tr. it., cit., p. 473: «Ma gli aromi soavi di quell'aria incantata parvero alla fine dissipare, per un attimo, *il cancro che aveva nell'anima*», enfasi mia.

invece, l'opera venne letta perlopiù come una *morality* moderna. Tale diversità nella ricezione può essere attribuita a due fattori, il primo dei quali ha a che fare con la differente consistenza del pubblico dei lettori: una platea borghese vittoriana nell'isola britannica e una più ristretta e disponibile nei confronti dell'autore negli Stati Uniti, dove egli era considerato una 'star'. Dobbiamo inoltre tenere conto di fattori socio-culturali, tra cui in Inghilterra una diffusa atmosfera di intolleranza e paranoia riguardo l'omosessualità maschile²³⁰ che colpiva direttamente lo stesso autore, sulle cui relazioni clandestine molte erano le voci in circolazione, mentre il pubblico americano non sembrò interessarsi a questi aspetti biografici cogliendo nel romanzo perlopiù l'allusione al mito e alla sua ricezione²³¹. A Wilde, inoltre, non si perdonava di aver ambientato l'opera nell'aristocrazia inglese (mettendone peraltro a nudo l'ipocrisia e la scarsa moralità) con un senso di snobismo nei confronti della *middle class* cui pur apparteneva.

That outraged British reviews of *The Picture of Dorian Gray* share the same coded language (unhealthiness, insanity, uncleanness, and so on), while making allusions to criminal prosecution, shows very clearly that many early British readers were cognizant of the ways in which the novel challenged conventional Victorian notions of masculine sexuality, particularly through its preoccupation with the homoerotic and emotional relations between the three main male characters (Dorian, Basil, and Lord Henry) and through its complex interest in the potentially corruptive nature of interpersonal influence²³².

²³⁰ O. Wilde, *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, ed. by Nicholas Frankel, cit., dalla *Preface* del Curatore, p. x-xi: «The 1885 Criminal Law Amendment Act outlawing 'gross indecency' between men, the establishment of the National Vigilance Association in 1885 (it successfully brought about a jail sentence for Henry Vizetelly, translator of Emile Zola's works, in 1889), and the Cleveland Street Scandal of 1889–1890 all served to bring about a heightened atmosphere of paranoia and intolerance, particularly where upper-class and well-educated English homosexuals were concerned». [La *Preface* del Curatore non compare nella citata traduzione italiana di Michele Piumini. Tr. it. mia: «Il *Criminal Law Amendment Act* del 1885 che metteva fuori legge gli 'atti osceni' tra uomini, l'istituzione della *National Vigilance Association* nel 1885 (che nel 1889 riuscì a ottenere una condanna al carcere per Henry Vizetelly, traduttore delle opere di Emile Zola) e lo scandalo di Cleveland Street degli anni 1889-90 furono tutte circostanze che contribuirono a creare un accresciuto clima di paranoia e intolleranza, in particolare nei confronti degli omosessuali inglesi colti e appartenenti ai ceti alti»].

²³¹ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, New York, London, 1988, dall'Introduzione del Curatore, p. viii: «[In the USA] *Dorian Gray* was well received critically as a modern morality tale» [it.: «*Dorian Gray* fu ben accolto dalla critica come una moderna *morality*»].

²³² O. Wilde, *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, cit., dalla *General Introduction* del Curatore, p. 7; tr. it., Id., cit., *Introduzione*, p. xi: «Il fatto che gli indignati recensori del *Ritratto di Dorian Gray* utilizzino lo stesso linguaggio allusivo (malattia, squilibrio, indecenza e via dicendo), prefigurando al contempo un'azione penale, dimostra chiaramente che parecchi tra i primi lettori inglesi si rendevano conto di come il romanzo sfidasse le idee vittoriane invalse sulla sessualità maschile, specie per via dell'attenzione dedicata ai rapporti omoerotici ed emotivi tra i tre personaggi maschili principali (Dorian, Basil e Lord Henry) e del profondo interesse per la natura potenzialmente corruttrice dell'influenza interpersonale».

Wilde, recensore e critico letterario egli stesso, si produsse in appassionate difese della sua opera, una delle quali merita un esame più attento per il nostro tema. In un articolo pubblicato sulla *St. James's Gazette* del 26 giugno 1890, l'autore così replica a una stroncatura:

Good people, belonging as they do to the normal, and so, commonplace type, are artistically uninteresting. Bad people are, from the point of view of art, fascinating studies. [...] Good people exasperate one's reason; bad people stir one's imagination. [...] The function of the artist is to invent, not to chronicle. [...] The superior pleasure in literature is to realise the non-existent. [...] The poor public, hearing from an authority so high as your own, that this is a wicked book that should be coerced and suppressed by a Tory Government, will, no doubt, rush to it and read it. But, alas, they will find that it is a story with a moral. And the moral is this: All excess, as well as all renunciation, brings its own punishment. The painter, Basil Hallward, worshipping physical beauty far too much, as most painters do, dies by the hand of one in whose soul he has created a monstrous and absurd vanity. Dorian Gray, having led a life of mere sensation and pleasure, tries to kill conscience, and at that moment kills himself. Lord Henry Wotton seeks to be merely the spectator of life. He finds that those who reject the battle are more deeply wounded than those who take part in it.²³³

Questa lettura del romanzo da parte del suo stesso autore ne ha segnato la storia critica. Altrettanto utile ai nostri fini è un successivo articolo dove Wilde ci offre un identikit prodigioso del suo Dorian, che possiamo estendere a tutti gli *overreacher*:

When I first conceived the idea of a young man selling his soul in exchange for eternal youth—an idea that is old in the history of literature, but to which I have given new form—I felt that, from an æsthetic point of view, it would be difficult to keep the moral in its proper secondary place; and even now I do not feel quite sure that I have

²³³ O. Wilde, *To the Editor of the St. James's Gazette*, 26 June 1890, in Id., *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, 2007², pp. 363-364, qui p. 364; tr. it., M. D'Amico (a cura di), *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1977, p. 109: «I buoni, appartenendo al tipo normale, e quindi comune, sono artisticamente privi di interesse. I cattivi sono, dal punto di vista dell'arte, oggetti di studio affascinanti. [...] I buoni esasperano la ragione, i cattivi sollecitano la fantasia. [...] La funzione dell'artista è inventare, non fare cronaca. [...] Il piacere supremo della letteratura è realizzare quello che non esiste [...] Il povero pubblico apprendendo da un'autorità così alta che questo è un libro malvagio, quale un governo tory dovrebbe sequestrare e sopprimere, correrà indubbiamente a leggerlo. Ma, ahimé! troverà che si tratta di una storia con una morale. E la morale è questa: ogni eccesso, come ogni rinuncia, reca la propria punizione. Il pittore Basil Hallward, che venera troppo la bellezza fisica, come la maggior parte dei pittori, muore per mano di uno nella cui anima ha creato una vanità mostruosa e assurda. Dorian Gray, che ha condotto una vita di mera sensazione e piacere, cerca di uccidere la coscienza, e in quel momento uccide se stesso. Lord Henry Wotton cerca di essere semplicemente uno spettatore della vita. E scopre che chi respinge la battaglia rimane ferito più profondamente di chi vi prende parte».

been able to do so. I think the moral too apparent. [...] Dorian Gray has not got a cool, calculating, conscienceless character at all. On the contrary, *he is extremely impulsive, absurdly romantic, and is haunted all through his life by an exaggerated sense of conscience* which mars his pleasures for him and warns him that youth and enjoyment are not everything in the world. It is finally to get rid of the conscience that had dogged his steps from year to year that he destroys the picture; and thus in his attempt to kill conscience Dorian Gray kills himself.²³⁴

In *Dorian Gray* l'*overreacher* si fa in tre, il numero dei suoi personaggi chiave, di cui Wilde in una celebre frase ebbe a dire: «Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be – in other ages perhaps»²³⁵. Secondo la sempre attuale analisi di Lawler, i tre protagonisti del romanzo non sono altro che io parziali dell'autore, dove Dorian è *the experiencing self*, Henry *the rationalizing self* e Basil *the artistic self*²³⁶. Basil Hallward è il pittore che dipinge il ritratto di Dorian e da cui tutta la vicenda prende le mosse; egli è la parte artistica del sé che vive il talento nel suo aspetto distruttivo; difatti non è in grado di produrre buona arte senza farsi travolgere dalle emozioni, ovvero non riesce a vivere se non *nella e della* sua arte. Basil viene talvolta interpretato come un contraltare morale di Dorian²³⁷, ma egli non è innocente; all'inizio del romanzo è preda di una infatuazione che non è semplicemente amorosa ed estetica, perché in Dorian vede la possibilità di realizzare un desiderio molto più ambizioso, l'opera d'arte perfetta. Così si esprime: «Dorian Gray is to me simply a motive in art. [...] He is a suggestion, as I have

²³⁴ O. Wilde, *To the Editor of the Daily Chronicle*, 30 June 1890, in Id., *The Picture of Dorian Gray*, cit., p. 370-1; tr. it., M. D'Amico (a cura di), *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere*, cit., pp. 115-16: «Quando concepì per la prima volta l'idea di un giovane che vende la propria anima in cambio della gioventù eterna – idea vecchia nella storia della letteratura, ma alla quale ho dato una forma nuova – sentii che, da un punto di vista artistico, sarebbe stato difficile mantenere la morale al posto secondario che le compete; e anche ora non mi sento troppo sicuro di esservi riuscito. Ritengo la morale troppo evidente. [...] Dorian Gray non ha affatto un carattere freddo, calcolatore, privo di coscienza. Al contrario, è estremamente impulsivo, assurdamente romantico, e per tutta la vita è perseguitato da un esagerato senso di coscienza che gli sciupa i piaceri e lo ammonisce che la giovinezza e il divertimento non sono tutto al mondo. Egli distrugge il quadro per liberarsi definitivamente della coscienza che lo ha perseguitato un anno dopo l'altro; e così nel suo tentativo di uccidere la coscienza, Dorian Gray uccide se stesso», enfasi mia.

²³⁵ *Letter to Ralph Payne 12 February 1894*, in R. Hart-Davis (ed.), *The Letters of Oscar Wilde*, London, New York, Harcourt, 1962, p. 352, cit. in M.P. Gillespie, *Picturing Dorian Gray*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 393-409, qui p. 394; tr. it., M. D'Amico (a cura di), *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere*, cit., p. 170: «Basil Hallward è quello che io credo di essere; Lord Henry quello che il mondo crede che io sia; Dorian quello che vorrei essere – in altra età, forse»].

²³⁶ D.L. Lawler, *Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in 'Dorian Gray'*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, 1988, pp. 431-457, qui pp. 442 ss.

²³⁷ La notte in cui viene ucciso, Basil, nel ruolo del faustiano angelo del bene, implora Dorian di pentirsi, dicendogli che non è mai troppo tardi per farlo, ma Dorian, proprio come il Faust marloviano, lo ignora, anzi lo uccide, cfr. O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, cit., p. 128.

said, of a new manner. I find him in the curves of certain lines, in the loveliness and subtleties of certain colours. That is all»²³⁸; «it is my masterpièce as it stands», «the finest piece of work I have ever done»²³⁹, cui Lord Henry commenta: «You like your art better than your friends»²⁴⁰. Egli è ossessionato dalla sua arte, che ha la priorità su tutto, una monomania che condivide con gli altri *overreacher*, ma che ricorda in particolare la figura di Adrian Leverkühn nel *Doktor Faustus* di Mann. Se Basil si rifiuta di credere alle voci scandalose che girano sul conto di Dorian è perché vede in lui il meraviglioso ritratto che ha dipinto e non la realtà effettiva; si inganna perché proietta su di lui i suoi sentimenti. Così Basil parla di Dorian: «I can now recreate life in a way that was hidden from me before [... ricorda la stessa hybris di Victor Frankenstein]. Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek»²⁴¹. Egli finisce ucciso dalla sua stessa creatura, perché è sì un moralista con una coscienza, ma non è saggio e non sta dalla parte dei buoni. In ciò il suo destino somiglia a quello della ‘innocente’ Sibyl, la giovane attrice sedotta e poi brutalmente respinta da Dorian, entrambi «stand for a merely conventional morality that is based on unfounded assumptions about the nature of things» e vanno a ingrossare le fila delle vittime di Dorian, laddove «only the Mephistophelean Henry survives, showing that good and evil are not the essential determinants of cosmic rewards and punishments»²⁴². Quest’ultimo possiede tutta l’ambiguità di una figura demoniaca. Come ebbe già modo di osservare Julian Hawthorne in una delle prime reazioni alla pubblicazione del *Dorian Gray*: «Lord Harry plays the part of Old Harry in the story, and lives to witness the destruction of every other person in it. He may be taken as an imaginative type of all that is most evil and most refined in modern civilization, - a charming, gentle, witty, euphemistic Mephistopheles, [...] with a truly Satanic ingenuity»²⁴³. Gli fa eco Lawler: «If Henry is a Mephistopheles, he is a devil

²³⁸ Ivi, p. 13-14; tr. it., cit., p. 32: «Dorian Gray rappresenta per me unicamente un soggetto d’arte [...] È una suggestione, come ti ho detto, per una nuova concezione dell’arte. Lui è presente nella curvatura di certe linee, nella morbidezza e nelle sfumature di certi colori. Ecco tutto».

²³⁹ Ivi, rispettivamente p. 21 e p. 26; tr. it., p. 44: «Così com’è, è già un capolavoro», e p. 53: «il mio lavoro migliore».

²⁴⁰ Ivi, p. 26; tr. it., cit., p. 52: «Preferisci la tua arte ai tuoi amici».

²⁴¹ Ivi, p. 13; tr. it., cit., p. 31: «Adesso sono in grado di ricreare la vita in una forma che prima non coglievo. [...] inconsapevolmente, egli mi indica lo stile di una scuola inedita di pittura, una scuola che racchiude tutta la passione dello spirito romantico e tutta la perfezione dello spirito greco».

²⁴² Sh.W. Liebman, *Character Design in ‘The Picture of Dorian Gray’*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, cit., pp. 439-460, qui rispettivamente a p. 451 e p. 452 [it.: «rappresentano una moralità puramente convenzionale basata su idee infondate riguardo la natura delle cose»; «solo il mefistofelico Henry sopravvive, a dimostrazione che bene e male non sono le componenti essenziali del meccanismo di ricompensa e punizione»].

²⁴³ J. Hawthorne, *The Romance of the Impossible*, in «Lippincott’s Monthly Magazine», September 1890, cit. in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, cit., pp. 374-378, qui pp. 376-7 [it.: «Lord Henry interpreta il ruolo dell’*Old Harry* nella storia e assiste alla distruzione

well-versed in contemporary evolutionary theory, especially as it applied to the psychology of human development»²⁴⁴. Il personaggio di Lord Henry ricorda bene il Mefistofele del *Faust* goethiano, con cui condivide cinismo e nichilismo²⁴⁵, la capacità di esprimersi per epigrammi, di svalutare tutto e il suo contrario. Al pari di Mefistofele, Lord Harry serve da acceleratore di taluni processi²⁴⁶ che probabilmente sarebbero accaduti anche senza il suo aiuto; egli è il maieuta, lo sperimentatore scientifico (ovvero il diavolo moderno), distaccato dalla propria materia che lascia al suo destino. Anch'egli è troppo preso da se stesso per comprendere ciò che sta accadendo al suo pupillo; infatti crede di conoscere Dorian, perché ritiene di averlo plasmato secondo i propri desideri; ma si sbaglia, non sa nulla della sua patologia criminale, della sua doppia vita, Dorian si nasconde e gli nasconde segreti.

Ah, Dorian, how happy you are! What an exquisite life you have had! You have drunk deeply of everything. You have crushed the grapes against your palate. Nothing has been hidden from you. And it has all been to you no more than the sound of music. It has not marred you. You are still the same. [...] The world has cried out against us both, but it has always worshipped you. It always will worship you. You are the type of what the age is searching for, and what it is afraid it has found. [...] Life has been your art.²⁴⁷

Henry non conosce desideri e paure, mentre Dorian ne è dominato: la loro relazione si trasforma profondamente nel corso della storia, come quella tra il Mefistofele e il Faust

di tutti gli altri personaggi che la compongono. Può essere inteso come l'incarnazione letteraria di quanto c'è di più malvagio e raffinato nella civiltà moderna, - un affascinante, gentile, arguto, eloquente Mefistofele [...] con una ingegnosità autenticamente satanica»].

²⁴⁴ D.L. Lawler, *Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in 'Dorian Gray'*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by D.L. Lawler, cit., p. 439 [it.: «Se Henry è un Mefistofele, è un diavolo che ben conosce la coeva teoria dell'evoluzione, in particolare quella applicata alla psicologia dello sviluppo umano»].

²⁴⁵ J.W. Goethe, *Faust*, cit., v. 1338: «Ich bin der Geist, der stets verneint!»; tr. it., cit.: «Sono lo spirito che sempre dice no».

²⁴⁶ M. Swales, E. Swales, *Reading Goethe. A Critical Introduction to His Literary Work*, Rochester, NY, Camden House, 2002, p. 145: «Mephisto's magic serves not so much to change or transform experience as to accelerate it; and, in the modern world, the impact of science, technology, industrialization has accelerated our experiential capacities» [it.: «La magia di Mefistofele non serve tanto a cambiare o a trasformare l'esperienza, quanto ad accelerarla; e, nel mondo moderno, l'impatto della scienza, della tecnologia, dell'industrializzazione ha accelerato le nostre capacità esperienziali»]; similmente Orlando sostiene che il Mefistofele goethiano rappresenti «il senso d'improvvisa accelerazione dei ritmi del progresso a fine Settecento», in F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, cit., p. 112.

²⁴⁷ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., pp. 178-9; tr. it., cit., pp. 301-302: «Ah, Dorian, sei una creatura felice, tu. Pensa a che esistenza squisita è stata la tua! Hai bevuto a sazietà da ogni calice, hai spremuto i grappoli d'uva sul palato. Non ti è stato vietato nulla. Eppure, tutto questo ti ha solo sfiorato, come un accordo musicale: non ti ha consumato. Sei sempre lo stesso [...] Il mondo si è accanito contro noi due, ma per te ha sempre avuto un'adorazione, e ti adorerà sempre. Sei il modello di quello che la nostra epoca cerca, e ha paura di aver trovato. [...] La tua vita è stata la tua opera d'arte».

goethiani, dove l'allievo si spinge ben oltre l'influenza del maestro e si svincola da lui. Lord Henry Wotton si illude di aver manipolato Dorian come si fa con un'opera d'arte, ma la sua creazione fallisce - «as a detached experimenter with human lives, *Wotton is an avatar of Victor Frankenstein*, who produces an ugly, destructive double of himself»²⁴⁸ -, come era avvenuto già per Basil e il suo ritratto. Le dottrine che Henry propugna divengono nel suo pupillo armi di distruzione, perché Dorian, a differenza del maestro che non agisce e dunque non cade mai, fa l'errore di metterle in pratica. Henry predica l'autorealizzazione attraverso il peccato, sebbene non sembri commetterne alcuno; è l'osservatore, il filosofo, un po' Mefistofele e un po' Walter Pater, la sua figura resta dunque sullo sfondo e sopravvive perché rimane fuori dal conflitto bene/male, non è toccata da esso; egli viene relegato in un limbo, senza moglie, senza affetti, malinconico, solo con i suoi epigrammi. Se non è punito, non è neanche premiato.

Oltre alla ormai classica equivalenza tra Lord Henry e il demonio, la sopravvivenza di Wotton è imputabile al fatto che egli mostra «an intellectualism based on a receptiveness to numerous systems of values»²⁴⁹, in quanto è l'unico che accetta il cambiamento ed è in grado di relazionarsi con la propria comunità: «As an individual comfortable with both multiplicity and ambiguity, Lord Henry enjoys disturbing the complacent assumptions of those who make up society but has no intention or desire to separate himself from their company»²⁵⁰. Lo stesso destino di salvezza spetta a personaggi quali Walton in *Frankenstein* e ai narratori parziali Utterson e Enfield in *Dr. Jekyll*. Sono figure che in parte rispecchiano, ma in parte deviano dalla sorte dell'*overreacher*, perché capaci di mettersi in relazione, accogliere la diversità e cambiare parere. Con ciò torniamo al peccato centrale dell'*overreacher* moderno, l'isolamento dalla comunità dei suoi simili per perseguire il proprio piacere. Anche Dorian è mosso da curiosità intellettuale come il suo mentore, ma che cosa li distingue, che cosa fa sì che uno sia un *overreacher* e l'altro no? Che uno perisca e l'altro sopravviva? È l'ossessione con cui si persegue questa curiosità a fare la differenza, è la dipendenza da essa che condanna Dorian (vedi così anche il protagonista del *Dr. Jekyll*, e, al contrario, la diversa sorte del Vecchio Marinaio e del Faust goethiano che da tale dipendenza riescono a liberarsi). La perdita dell'innocenza di Dorian innesca il processo di caduta che avviene, come per tutti

²⁴⁸ J.P. Riquelme, *Oscar Wilde's Aesthetic Gothic*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 496-515, qui p. 503 [it.: «sperimentando con distacco sulle vite umane, *Wotton è un avatar di Victor Frankenstein* che produce un proprio doppio brutto e distruttivo»], enfasi mia.

²⁴⁹ M.P. Gillespie, *Picturing Dorian Gray*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 393-409, qui p. 407 [it.: «un intellettualismo basato sulla ricettività a diversi sistemi di valori»].

²⁵⁰ Ivi, p. 408 [it.: «Da individuo che si trova a proprio agio sia con la molteplicità che con l'ambiguità, Lord Henry si diverte a disturbare le compiaciute convinzioni dei suoi simili, ma non ha alcuna intenzione o desiderio di separarsi dalla loro compagnia»].

gli *overreacher* moderni, interamente all'interno della sua coscienza. Una volta che egli comprende di poter manipolare gli altri, non riesce più a fermarsi. Anche Basil e Lord Henry vogliono esercitare un potere su Dorian, ma è quest'ultimo che porta all'estreme conseguenze il suo 'spingersi oltre' (*overreaching*).

Un'altra figura di *overreacher* minore nel romanzo su cui vale la pena soffermarsi è il personaggio di Alan Campbell, conoscente di Dorian, che così viene descritto: «His dominant intellectual passion was for science. At Cambridge he had spent a great deal of his time working in the Laboratory [...] he was still devoted to the study of chemistry, and had a laboratory of his own in which he used to shut himself up all day long»; emerge una somiglianza non trascurabile con gli altri scienziati già analizzati, che si accentua nelle righe che seguono: «He had changed, too—was strangely melancholy at times, appeared almost to dislike hearing music, and would never himself play, giving as his excuse, when he was called upon, *that he was so absorbed in science that he had no time left in which to practise*. And this was certainly true. Every day he seemed to become more interested in biology, and his name appeared once or twice in some of the scientific reviews in connection with certain curious experiments»²⁵¹. Campbell è ovviamente un tipo alla Frankenstein (o alla Jekyll), chiuso nel suo laboratorio lontano dai suoi simili. Dorian lo chiama in soccorso la notte in cui uccide il pittore Basil per liberarsi del cadavere; al rifiuto di Campbell di rendersi complice del suo crimine, così gli obietta Dorian, con evidenti rimandi a *Frankenstein*:

If in some hideous dissecting-room or fetid laboratory you found this man lying on a leaden table with red gutters scooped out in it for the blood to flow through, you would simply look upon him as an admirable subject. You would not turn a hair. You would not believe that you were doing anything wrong. On the contrary, you would probably feel that you were benefiting the human race, or increasing the sum of knowledge in the world, or gratifying intellectual curiosity, or something of that kind.²⁵²

²⁵¹ Ivi, cit., p. 139; tr. it., cit., pp. 233-234: «La sua passione intellettuale era tutta rivolta alla scienza. A Cambridge aveva dedicato gran parte del suo tempo agli esperimenti di laboratorio [...] Non aveva mai abbandonato [...] lo studio della chimica e aveva attrezzato un laboratorio tutto per sé nel quale si chiudeva giornate intere. [...] qualcosa era cambiato in lui: a volte era stranamente malinconico, sembrava quasi che non gli piacesse più ascoltare musica, e lui stesso non suonava più: se gliene chiedevano il motivo, adduceva la scusa *che era troppo preso dalla scienza per trovare il tempo di esercitarsi*. Il che era certamente vero. Il suo interesse per la biologia pareva accrescersi di giorno in giorno e un paio di volte sulle riviste scientifiche figurò il suo nome, legato a strani esperimenti», enfasi mia.

²⁵² Ivi, p. 142; tr. it., cit., pp. 238-239: «Se, in qualche disgustosa sala di dissezione o in un fetido laboratorio, tu trovassi questo stesso uomo, steso su un tavolo di piombo provvisto di canaletti rossi per far defluire il sangue, lo guarderesti come un soggetto meritevole della massima considerazione. Non batteresti ciglio, né penseresti di fare qualcosa di disumano. Al contrario, saresti probabilmente convinto di essere un benefattore dell'umanità, di accrescere il patrimonio scientifico mondiale, di gratificare la tua curiosità intellettuale, o qualcosa di simile».

Campbell interpreta il motivo narrativo dell'*overreacher* minore che viene trascinato nel crimine e nel peccato dal protagonista, già presente in *Dr. Jekyll* con la figura del collega Lanyon²⁵³, e paga con la propria fine psichica e spirituale. Anche la scena tra Basil e Dorian nella notte dell'assassinio presenta molte somiglianze con quella tra il Dr. Lanyon e il Dr. Jekyll, il quale, prima di trasformarsi dinanzi ai suoi occhi, chiede al collega se è disposto a suo rischio e pericolo a conoscere la verità²⁵⁴. Così dice Dorian a Basil: «I shall show you my soul. You shall see the thing that you fancy only God can see». E poi: «You insist on knowing, Basil?»²⁵⁵, dove si ripropone l'equivalenza tra ambizione/curiosità e dannazione, in un gioco di rimandi che poco importa sapere se consapevoli, frutto di convenzioni interne al gotico/post-gotico o semplicemente prodotto di un comune sentire sull'identità umana e la sua incapacità di gestire il dono del libero arbitrio.

Abbiamo accennato sopra alla giovane attrice Sibyl Vane di cui Dorian si infatua all'inizio della storia. Ella mostra delle sorprendenti affinità con la Gretchen goethiana, sebbene la posizione e le finalità delle due vicende all'interno delle rispettive opere siano diverse e i punti di contatto perlopiù echi narrativi e non tematici. Se in Goethe, infatti, la distruzione di Gretchen da parte di Faust si può leggere come la critica del mondo del futuro a quello di un passato medievale, l'irrompere della modernità con tutta la sua parte buona e malvagia²⁵⁶, nel caso di Wilde la crudeltà mostrata da Dorian nei confronti della ragazza è la prima dimostrazione del suo cambiamento interiore e il punto di partenza per una vita fatta di cinico egoismo e vanità. Eppure, le due vicende convergono in più punti: entrambe le ragazze vogliono sbocciare all'amore e alla vita attraverso i loro amanti e perdono l'innocenza ingannando la madre; la figura diabolica aiuta, incita e giustifica il cinico comportamento dell'amante²⁵⁷; c'è un fratello che muore per aver voluto vendicare l'onore perduto della sorella; c'è il motivo del sacrificio delle ragazze nella morte e quello dell'amato che prima si infatua e poi viene deluso quando capisce che la ragazza non ha altro da offrire che il suo amore, giacché i suoi sentimenti sono inconsistenti e mossi solo dalla sua vanità;

²⁵³ Vedi sopra, p. 179.

²⁵⁴ R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 46; tr. it., cit., p. 58.

²⁵⁵ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 128 e p. 129; tr. it., cit., p. 217: «Ti mostrerò la mia anima. Così vedrai ciò che, secondo te, solo a Dio è concesso vedere»; p. 220: «Sei sicuro di voler sapere, Basil?».

²⁵⁶ Così, tra gli altri, la interpreta Berman nel già citato capitolo *Goethe's Faust: The Tragedy of Development*, del suo *All That is Solid Melts into Air*, cit., pp. 37-86; tr. it., Id., *Il 'Faust' di Goethe: la tragedia dell'evoluzione*, pp. 57-116, in Id., *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, cit.

²⁵⁷ Dorian si rivolge a Lord Henry per conquistare Sibyl: «You, who know all the secrets of life, tell me how to charm Sibyl Vane to love me!», come Faust a Mefistofele: «Hör, du mußt mir die Dirne schaffen!», vd. O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 49; tr. it., cit., p. 89: «E tu, che conosci tutti i segreti della vita, devi dirmi come posso stregarla affinché si innamori di me», e J.W. Goethe, *Faust*, cit., v. 2618; tr. it., cit.: «Senti. Devi farmi avere quella ragazza».

quando capisce che non è interessato a una vita nel chiuso e angusto mondo che la ragazza rappresenta, egli preferisce sottrarsi, non senza temporanei rimorsi. In *Dorian Gray* il motivo della ragazza innocente su cui si misura la crudeltà del protagonista si presenta nuovamente nell'ultimo capitolo, allorché Dorian decide di cambiare e rinunciare alla sua vita dissoluta, ed è convinto che per fare ciò sia sufficiente rinunciare a sedurre una giovane ragazza di campagna, Hettie Merton, un'altra figura alla Gretchen.

Dorian Gray è un romanzo dove tutti i miti si incontrano; l'operazione, consapevole o no, di Wilde è quella di fondere insieme una serie di temi classici, letterari e popolari - dal mito di Narciso a quello prometeico del Faust, ad aspetti del Don Giovanni - in una sintesi moderna, eppure quasi sospesa in una dimensione di atemporalità, come è caratteristico di tutta la letteratura del fantastico. Anche qui il problema della conoscenza ha un posto centrale: «every character possessing access to any knowledge of 'life' is doomed to die»²⁵⁸, da Basil a Sibyl a James Vane a Dorian stesso. Anche in *Dorian Gray*, come già in *Dr. Jekyll*, il motore delle azioni è la ricerca del piacere dei sensi, la *libido sentiendi* quale aspetto della curiosità, che Sant'Agostino aveva distinto dalla *libido dominandi* e dalla *libido sciendi*; si tratta di tre facce della stessa pulsione che hanno a che fare con i limiti imposti sul comportamento umano da requisiti inconsci nella loro interazione con le convenzioni sociali²⁵⁹. Sebbene Dorian trasgredisca tutte le leggi e non voglia soggiacere alle proibizioni e ai tabù vittoriani egli, lungi dall'evitare le pressioni sociali, vi è intrappolato tragicamente dalla loro sottile mediazione verso di lui attraverso il ritratto²⁶⁰ che è la sua coscienza narcisistica. Così in *Dorian Gray* quest'ultimo funziona come ego ideale, ricordando a Dorian la sua colpa e le sue responsabilità, tanto che alla fine egli arriva a detestare il fatto di essere imprigionato nel suo narcisismo. Un ulteriore elemento che accomuna il romanzo di Wilde ai due testi già trattati e che emerge dalle numerose ipotesi di decodificazione è la sua fine ricostruzione degli appetiti, dei bisogni e soprattutto delle debolezze umane e dunque l'esistenza di un conflitto: «*The Picture of Dorian Gray* articulates, without offering a clear resolution, the conflict that arises as a result of the struggle within an individual's nature between the impulse toward self-gratification and the sense of guilt that is a

²⁵⁸ A. Ballesteros González, *The Mirror of Narcissus in 'Dorian Gray'*, in C.G. Sandulescu (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Monaco, The Princess Grace Irish Library, 1994, pp. 1-12, qui pp. 3-4 [it.: «ogni personaggio che ha accesso a una qualche conoscenza sulla 'vita' è destinato a morire»].

²⁵⁹ E. Ragland-Sullivan, *The Phenomenon of Aging*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 476-496, qui p. 479: «the limits on human behavior which derive from unconscious requisites in their interplay with social conventions».

²⁶⁰ R. Jackson, *Fantasy*, cit., p. 113; tr. it., cit., p. 106.

consequence of acting upon that inclination»²⁶¹. In *Frankenstein* tale conflitto è ancora esterno, esemplificato nella relazione tra Victor e la sua creatura, mentre in *Dr. Jekyll* esso è palesato dallo sdoppiamento, che in *Dorian* avviene in una dimensione artistica.

Come già affermato a inizio capitolo, la genealogia dell'*overreacher* sin qui delineata non ha pretese di esaustività, né di esclusività. Si tratta di un esempio di itinerario letterario tematico costruito anche attraverso lo studio di collegamenti impliciti ed espliciti tra i testi e i loro autori. Gli echi testuali, i contatti ravvicinati e a distanza tra gli autori, più in generale, ciò che si suole chiamare l'influenza di un'opera sull'altra, che ho evidenziato in questo capitolo sono anch'essi esemplificativi e non esauriscono tutte le possibili associazioni. Essi sono raccolti in forma grafica nella Tavola fuori testo collocata prima della Bibliografia.

²⁶¹ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, cit., dall'Introduzione del Curatore, p. ix [it.: «*Il ritratto di Dorian Gray* articola, senza offrire una chiara soluzione, il conflitto che sorge in conseguenza della lotta all'interno della natura umana tra l'impulso all'autogrificazione e il senso di colpa che consegue dall'agire in questa direzione»].

CAPITOLO 5

TEMI E MOTIVI DELLA LETTERATURA DELL'*OVERREACHER*

Nel Capitolo 2 abbiamo osservato che, da un punto di vista universale-archetipico-mitologico, temi quali l'eterna lotta tra il bene e il male, la sete di conoscenza e le sue conseguenze, il superamento dei limiti naturali e il discrimine tra ciò che è concesso e ciò che è precluso all'essere umano costituiscono un terreno comune ai testi dell'*overreacher*. Nel Capitolo 3, il punto di osservazione diacronico, ovvero l'analisi di importanti fenomeni storico-culturali dello specifico ambito anglosassone post-riforma, ci ha restituito, invece, i temi dell'affermazione dell'individualismo in una società sempre più egoica (con la conseguente accentuazione del sentimento di solitudine dell'essere umano), la necessità di eccellere in una attività e la conseguente ambizione, la repressione delle spinte irrazionali e della sfera del soprannaturale attraverso l'affermarsi del metodo scientifico e del pensiero illuministico, e, infine, il dualismo connaturato alla società moderna e borghese, ovvero la coesistenza di due opposte visioni, quella di un luminoso, benefico, progresso e quella di una inarrestabile deriva nell'abisso della autodistruzione.

Quest'ultimo capitolo è dedicato allo studio di ulteriori temi e motivi presenti nei testi dell'*overreacher* (in quella che è possibile definire l'analisi delle costanti e delle varianti¹) che ben si prestano a veicolare la condizione esistenziale, le ansie e le paure dell'uomo moderno. Alcuni degli aspetti che tratteremo sono particolarmente cari alla critica di ispirazione psicoanalitica; difatti, oltre ai filosofi e agli storici delle idee e della religione che hanno offerto convincenti ipotesi sulle trasformazioni antropologiche e sociologiche, dunque ideologiche, avvenute nel periodo post-riforma (in campo spirituale, sociale e scientifico), che possono giustificare la nascita della figura letteraria dell'*overreacher*, esiste una serie di ipotesi interpretative basate sui concetti di doppio, di io diviso, di ritorno del represso e su altri aspetti di psicologia del profondo applicabili a questa figura e meritevoli di essere integrati in questo studio. Ho suddiviso il capitolo in sezioni, ciascuna delle quali approfondisce un tema o un motivo distinto, pur nella consapevolezza che operare delle nette separazioni nella complessa rete di interpretazioni che offrono i testi dell'*overreacher* può condurre a inevitabili semplificazioni e sovrapposizioni.

¹ F. Orlando, *Regole per la costruzione di un paradigma*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, nuova edizione ampliata, 1992, pp. 219-241, qui p. 225; vedi già Cap. 4, p. 119, nota 3.

I primi paragrafi sono dedicati all'esame delle forze intrapsichiche che spingono l'*overreacher* a perseguire un fine o a compiere un'azione «che contrasta con i valori cui consapevolmente e liberamente aderisce, e che comprendono il rispetto delle norme sociali», nel tentativo di capire «quali sono dunque le motivazioni non visibili, non consapevoli che determinano l'agire»² di tale personaggio, presupponendo con Freud che l'autonomia dell'individuo è assai limitata, condizionata com'è da pulsioni che sfuggono totalmente al proprio controllo. Siamo tornati, da una prospettiva diversa, agli stessi interrogativi che ci ponevamo riguardo al libero arbitrio³, ovvero all'illusorietà dell'autonomia umana di fronte alle spinte profonde, vitalistiche da un lato e autodistruttive dall'altro. Che cosa porta un *overreacher* a sacrificare la quiete e la salute dell'anima per perseguire un progetto infernale, folle, che chiunque sano di mente avverte come destinato all'insuccesso e che lo porterà a soccombere? L'insicurezza sulle proprie capacità e dunque la necessità di doversi dimostrare potente e di sconfinare o il semplice esercizio del *free will*, conseguenza dello svincolamento delle opere dalla salvezza avvenuto con Lutero e la Riforma protestante? Entrambe le ipotesi confermerebbero che la densità di *overreacher* nella letteratura anglo-americana dalla Riforma al Novecento sia legata ai mutamenti religiosi, sociali ed economici che abbiamo tentato di inquadrare nel Capitolo 3.

Le ultime sezioni del capitolo esamineranno nell'ordine la dimensione spaziale, la funzione del narratore nei testi considerati, nonché la relazione tra la creatività artistica e la figura dell'*overreacher*.

5.1 Il narcisismo e il rapporto con l'Altro da sé

Uno degli aspetti più utili tra quelli che emergono dalle interpretazioni di ispirazione psicoanalitica dei testi dell'*overreacher* è quello del profondo narcisismo di questa figura. È possibile applicare ai nostri personaggi le teorie freudiane delle fasi dello sviluppo⁴ con le successive rielaborazioni lacaniane; in tal senso essi si troverebbero inabili a passare dalla fase dello specchio⁵ a quella verbale dell'edipo e dunque a restare bloccati in un atteggiamento narcisistico che non riesce ad articolarsi verbalmente. Nessuno di loro infatti

² G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 204.

³ Vd. Cap. 3.1.1.

⁴ A partire dai *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* del 1905, più volte ampliati e rielaborati dall'autore; per l'edizione italiana vedi S. Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale. Edizione del 1925, con indicazione delle parti aggiunte o modificate rispetto alla prima edizione del 1905*, introduzione di Alberto Luchetti, postfazione di Maurizio Ferraris, traduzione di Christiane Csopey, Milano, BUR Rizzoli, 2010.

⁵ Jacques Lacan introduce il concetto di 'stadio dello specchio' nell'evoluzione del bambino sin dal 1936, per poi perfezionarlo fino agli anni '60 in diversi scritti e seminari.

è capace di comunicare con l'altro o riesce a farlo solo in situazioni estreme, come, ad esempio, il racconto di Victor a Walton nel *Frankenstein* che avviene in sostanza in punto di morte, o la lettera/confessione di Jekyll che costituisce il momento finale del romanzo. Quanto a Dorian, la sensazione è quella di una figura che non comunica se non attraverso l'influenza del diabolico Lord Henry, salvo poi riconoscere, col suo abituale tono teatrale: «'I wish I could love [...] but I seem to have lost the passion and forgotten the desire. I am too much concentrated on myself. My own personality has become a burden to me. I want to escape, to go away, to forget'»⁶. A favore di questa suggestione vi è infatti l'incapacità di tutti i nostri *overreacher* a costruire legami basati sull'amore, sia con persone del proprio che dell'altro sesso: come abbiamo già osservato, la vita degli *overreacher* è vuota di affetti.

Tali interpretazioni sottolineano dunque la profonda immaturità dei nostri protagonisti, ovvero l'incapacità di superare la fase narcisistica primaria per avviare la fase evolutiva di relazione con l'Altro. A conferma di questa lettura, nessuno degli *overreacher* sviluppa una sana identità sessuale, né è in grado di 'leggere' la realtà della comunità e della società in cui è inserito in modo da integrarvi e divenirne un membro; egli è prigioniero nella fase dello specchio, anzi è prigioniero dello specchio. A queste considerazioni possiamo collegare un'altra caratteristica della personalità dell'*overreacher*, quella della arroganza, della tracotanza⁷. Il mancato sviluppo della personalità e la conseguente cecità e disadattamento nei confronti del reale non producono innocenza e ingenuità, ma un atteggiamento di protervia e irresponsabilità che non viene esibito o palesato, bensì resta una connotazione psichica che deve rimanere celata, dunque confina con la pazzia. L'*overreacher* è un narcisista aggressivo; non possiede un temperamento tendenzialmente violento, ma la mancata accettazione dell'altro da sé lo porta alla creazione di nemici speculari: nel sosia, o nella propria creazione o nell'antagonista proiettato si sostanzia una minaccia di usurpazione e di persecuzione di un Io fragile e disorientato⁸. Conseguenza del mancato sviluppo è inoltre la convinzione di poter agire senza paura di essere puniti, pur nella consapevolezza di compiere atti illeciti, violenti, da occultare.

⁶ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by M. P. Gillespie, New York, 2007², p. 169; tr. it., Id., *Il ritratto di Dorian Gray*, traduzione e cura di Luciana Piré, Firenze, Giunti Demetra, 2004, 2006, p. 285: «'Oh, come vorrei amare [...] ma è come se avessi perduto la passione e dimenticato il desiderio. Sono troppo assorbito da me stesso. Il mio modo di essere è diventato un peso insopportabile. Vorrei fuggire, andare via, dimenticare'».

⁷ Sono tratti che abbiamo visto nel Cap. 1 nell'analisi delle componenti semantiche del termine *overreacher*.

⁸ G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 265, sottolinea come la letteratura moderna abbia «presentato l'immagine speculare come usurpatrice in molte storie che formano la costellazione del 'doppio' o del sosia (*Doppelgänger*)».

Quello con il sesso femminile è un rapporto mancato, alterato, assente. Russell sostiene che il Faust goethiano è una tragedia, perché il protagonista è incapace di comprendere l'importanza dell'amore: «it is the failure to love that makes *Faust* a tragedy»⁹. Sin dall'inizio della genealogia dell'*overreacher*, ovvero dal *Dr. Faustus* marloviano in poi, i nostri protagonisti sono incapaci di avere un rapporto sano con l'altro sesso. Le donne sono perlopiù escluse dall'azione e dove compaiono sono figure illusorie (Elena in *Dr. Faustus*), ingannabili/ingannevoli (Eva nel *Paradise Lost*), fragili e vittime (Gretchen nel *Faust* di Goethe, Sibyl in *Dorian Gray*), o evanescenti (Elizabeth in *Frankenstein* è un angelo di bontà e muore illibata la notte stessa del matrimonio). È particolarmente interessante il trattamento dei personaggi femminili nel *Grande Gatsby*, dove ne compaiono diversi, con un ruolo sempre passivo, ma significativo: Daisy Buchanan¹⁰ e Myrtle Wilson, l'amante di suo marito Tom, sono donne superficiali, dipendenti dal maschio e quasi anaffettive; l'unica figura tratteggiata a tutto tondo è Jordan Baker, l'amica del narratore Nick, indipendente, attiva e sportiva, ma per questo dotata di un nome e di sembianze ambigualmente androgine. Anche sotto questo aspetto è possibile trovare nel *Doktor Faustus* di Mann una sorta di guida alla lettura degli altri testi dell'*overreacher*. Adrian è un celibe/casto, non tocca donna e dove lo fa ella è impura¹¹. Nel Capitolo XXV, durante il celebre dialogo tra Leverkühn e il diavolo, quest'ultimo gli ricorda che egli non potrà amare nessuno¹²: è la clausola del patto. Come all'inizio della nostra storia il Mefistofele marloviano si irrita con Faustus alla sua richiesta di matrimonio¹³, così avviene anche qui, perché la rinuncia all'amore è una condizione

⁹ J.B. Russell, *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, 1986, p. 165; tr. it., Id., *Il diavolo nel mondo moderno*, Roma-Bari, Laterza, 1988, a cura di Fernando Cezzi, p. 143: «È l'incapacità di amare che fa del *Faust* una tragedia», trad. da me parzialmente modificata.

¹⁰ Sarà un caso che il grande amore di Gatsby ha lo stesso nome di quello di Faust (Gretchen in tedesco è il diminutivo di Margherita)?

¹¹ Th. Mann, *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1947, p. 341 s.: «so führte Adrian [...] das Leben eines Heiligen. [...] Immer hatte in seinem Wesen etwas vom 'Noli me tangere' gelegen [...]; seine Abneigung gegen die allzu große physische Nähe von Menschen, das Einander-in-den-Dunstkreisgeraten, die körperliche Berührung, war mir wohlvertraut. Er war im eigentlichen Sinne des Wortes ein Mensch der 'Abneigung', des Abweichens, der Zurückhaltung, der Distanzierung»; tr. it., Id., *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, i Meridiani Mondadori, 2016, p. 321: «Adrian [...] conduceva [...] la vita di un santo [...]. C'era stata sempre, nella sua natura, un'ombra del 'noli me tangere'; [...] conoscevo bene la sua avversione all'eccessiva vicinanza fisica tra esseri umani, al reciproco accostarsi entrando nella sfera affettiva dell'altro, al contatto dei corpi. Era un uomo, nel vero e proprio senso della parola, 'refrattario', incline al ripiegamento, alla ritrosia, alla presa di distanza».

¹² Th. Mann, *Doktor Faustus*, cit., p. 384: «Du darfst nicht lieben»; Id., *Doctor Faustus*, cit., p. 361.

¹³ Ch. Marlowe, *The Tragical History of Doctor Faustus*, in Ch. Marlowe, *The Complete Plays*, ed. by J.B. Steane, Harmondsworth, Penguin, 1980, Act 1, sc. v, ll. 143 ss: «*Faustus*: [...] let me have a wife, / The fairest maid in Germany; / For I am wanton and lascivious, / And cannot live without a wife»; ll. 153 ss.: «*Meph.*: Marriage is but a ceremonial toy, / And, if thou lov'st me, think no more of it»; tr. it., Id., *Il dottor Faust*, a cura di Nemi D'Agostino, con un saggio di T.S. Eliot, Milano, Mondadori, 1992, p. 67: «Procurami una moglie, la ragazza più bella in Germania. Sono sensuale, lascivo, e non so stare senza una moglie»; ivi: «il matrimonio è solo una commedia, se mi ami, non pensarci».

dell'esistenza dell'*overreacher*, giacché nella sua ossessione non può esserci spazio per donare.

Significativa dell'evanescenza e della mancanza di attributi sessuali che spesso connotano i personaggi femminili è la descrizione dell'amata di Victor, Elizabeth Lavenza, nella prima versione del *Frankenstein* (1818):

gay and playful *as a summer insect*. Although she was lively and animated, her feelings were strong and deep, and her disposition uncommonly affectionate. No one could better enjoy liberty, yet no one could submit with more grace than she did to constraint and caprice. Her imagination was luxuriant, yet her capability of application was great. Her person was the image of her mind; her hazel eyes, although as lively as a *bird's*, possessed an attractive softness. Her figure was light and airy; and, though capable of enduring great fatigue, *she appeared the most fragile creature in the world*. While I admired her understanding and fancy, I loved to tend on her, as I should on a *favourite animal*; and I never saw so much grace both of person and mind united to so little pretension.¹⁴

Similmente, Sibyl Vane, la giovane attrice di cui si infatua Dorian nel romanzo di Wilde, è descritta come una statua di porcellana «a girl, hardly seventeen years of age, with a little, flowerlike face, a small Greek head with plaited coils of dark-brown hair, eyes that were violet wells of passion, lips that were like the petals of a rose. She was the loveliest *thing* I had ever seen in my life»¹⁵, una dea: «Sibyl Vane is sacred»¹⁶, «she is divine beyond all

¹⁴ M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², p. 20, enfasi mia [Il passo è assente dalla seconda versione del romanzo pubblicata nel 1831 su cui si basano tutte le traduzioni da me consultate, pertanto eccone una mia versione: «allegra e spensierata *come un insetto in estate*. Sebbene fosse vivace ed esuberante, i suoi sentimenti erano forti e profondi, il carattere affettuoso in modo non comune. Nessuno meglio di lei sapeva godere della libertà, e tuttavia ella era capace di sottoporsi con inconsueta grazia a limitazioni e capricci. Aveva una ricca immaginazione, ma grande era la sua capacità di applicazione. Il suo aspetto era lo specchio della sua mente; gli occhi nocciola, sebbene vivi come quelli di un *uccello*, possedevano una piacevole mitezza. La sua figura era leggera ed eterea, e, sebbene fosse capace di sopportare grandi fatiche, *sembrava la creatura più fragile del mondo*. Anche se ne ammiravo l'intelligenza e la fantasia, amavo prendermi cura di lei, come avrei fatto con un *animale di casa* e non vidi mai tanta grazia, sia della persona che della mente, unita a così poca presunzione»]. Questa caratterizzazione da animale fragile, da essere angelico ed evanescente, è dunque omessa nella revisione che Mary Shelley pubblica nel 1831, dove Elizabeth, da consanguinea di Victor (figlia della sorella del padre), diviene un'orfana adottata dalla famiglia Frankenstein; tale ripensamento da parte dell'autrice, oltre ad allontanare ogni suggestione incestuosa dalla relazione Victor/Elizabeth, può essere attribuito al desiderio di dotare quest'ultima di una personalità più forte e autonoma.

¹⁵ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 45, enfasi mia; tr. it., cit., p. 84: «una ragazza di nemmeno diciassette anni, un visino come un fiore, una piccola testa greca con trecce corvine, occhi come pozzi viola di passione, labbra come petali di rosa. Era la creatura più incantevole che avessi visto in vita mia».

¹⁶ Ivi, p. 47; tr. it., cit., p. 86: «Sibyl Vane è sacra!».

living things [...] the Gods made Sibyl Vane for you»¹⁷, una bambina: «she was so shy and so gentle. There is something of a child about her»¹⁸. Dopo l'abbandono da parte di Dorian la sua reificazione si accentua: ella diviene un oggetto scartato - «[she] lay there like a trampled flower [...] she crouched on the floor like a wounded thing»¹⁹ - e, infine, nel commento di Dorian sul suo suicidio: «There is something of the martyr about her. Her death has all the pathetic uselessness of martyrdom, all its wasted beauty»²⁰. Come abbiamo già osservato nel capitolo precedente, la figura di Sibyl ricorda molto la Gretchen goethiana, pura, semplice, ingenua e pronta a donarsi alla passione; entrambe muoiono da martiri della vanità maschile. Anche in *Frankenstein* c'è una figura che echeggia la Gretchen della prima parte del Faust goethiano, quella di Justine Moritz, domestica della famiglia Frankenstein, ingiustamente accusata del brutale omicidio del piccolo William. È una vittima innocente che pagherà con la vita per un crimine non suo. Ella così si esprime poco prima della sua esecuzione: «I do not fear to die [...] that pang is past. God raises my weakness and gives me courage to endure the worst. I leave a sad and bitter world; and if you remember me and think of me as of one unjustly condemned, I am resigned to the fate awaiting me. Learn from me, dear lady, to submit in patience to the will of heaven!»²¹. In sostanza, quando è presente, la donna non è sessualmente connotata e assume sovente la funzione di martire, di capro espiatorio dell'irresponsabilità maschile.

La distanza degli *overreacher* dall'universo femminile fa sì che il dottor Faustus marloviano possa solo evocare la più bella del mondo, perché il suo patto col diavolo gli preclude la costruzione di un rapporto d'amore, mentre il Satana miltoniano usa Eva per compiere la sua vendetta contro il Dio padre e il Faust goethiano rovina la dolce Gretchen, e a seguire, Victor Frankenstein provoca la distruzione di Elizabeth che pur dice di amare sopra ogni cosa, ma non è mai riuscito a rendere felice. In *Dr. Jekyll* le donne sono assenti e in *Dorian Gray* abbiamo visto come l'unica presenza femminile di rilievo venga sedotta e abbandonata e spinta al suicidio. Infine, in *Moby Dick* Achab è un uomo che vive di mare e

¹⁷ Ivi, p.69-70; tr. it., cit., pp. 124-125: «una creatura divina, superiore a ogni essere vivente [...] Gli dei ti hanno destinato Sibyl Vane».

¹⁸ Ivi, p. 48; tr. it., cit., p. 88: «era così timida, e così dolce! Ha qualcosa di infantile».

¹⁹ Ivi, p. 75; tr. it., cit., pp. 132-133: «giacque lì per terra come un fiore calpestato [...] Si era rannicchiata sul pavimento come un piccolo essere ferito».

²⁰ Ivi, p. 91; tr. it., cit., p. 161: «Ha assunto qualcosa della martire: nella sua morte c'è tutta la patetica inutilità del martirio, tutta la sua sprecata bellezza».

²¹ M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, 1998², *Appendix B* (testo del 1831), p. 218; tr. it., Id., *Frankenstein o il moderno Prometeo*, traduzione e cura di Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2013², p. 148: «Non temo la morte [...] quell'inquietudine è passata. Dio fa svanire la mia debolezza dandomi il coraggio di sopportare il peggio. Lascio un mondo triste e amaro e se mi ricorderete pensandomi condannata ingiustamente, allora posso rassegnarmi al destino che mi attende. Imparate da me, cara signora, a sottomettervi con remissività al volere del cielo!»

di rapporti gerarchici e abbandona la giovane moglie²²; il *Gatsby* di Fitzgerald, che non ha scrupoli nel mondo degli affari, quando si tratta di mostrare amore sembra un adolescente complessato che sa soltanto ostentare opulenza e mezzi materiali. In questo ultimo caso, mentre molti *overreacher* sembrano destinati a far soffrire una donna, *Gatsby* soccombe per il suo stesso irraggiungibile ideale, vale a dire avere la donna d'altri come viatico per il mondo cui aspira. Questa evidente incapacità di amare l'altro sesso non è certa sfuggita agli interpreti dei nostri testi che l'hanno sovente individuata come segno di una latente (a volte non troppo latente) allusione all'omosessualità del protagonista: celebre il caso del *Dr. Jekyll*, ovvio quello di *Dorian Gray*. Ma dal nostro punto di vista, ciò che occorre sottolineare non è la tendenza dell'*overreacher* a disfarsi dell'universo femminile, quanto la mancata evoluzione della sua personalità. L'*overreacher* è un individuo còlto perlopiù già nella sua maturità, ma è un soggetto mai cresciuto, che non si assume le responsabilità delle sue azioni²³. Come avremo modo di osservare ancora, è un idealista in senso negativo, un soggetto staccato dalla realtà, non una figura di ribelle giovanile, ma un immaturo, e laddove, come nel caso di Victor Frankenstein e di Dorian, la sua storia abbia inizio già nella giovinezza, egli ha in comune con tutti gli altri la totale incapacità di amare e di costruire una relazione intima con l'Altro. Se ci appoggiamo ancora alle suggestioni derivanti dalle interpretazioni di ispirazione psicoanalitica è possibile che tale condizione abbia origine in un trauma vissuto in età precoce in seno alla famiglia, come vediamo in questa lettura di Victor Frankenstein:

Psychologically, Mary has subverted Frankenstein's ostensible drive to break through human limitations into an immature inability to come to terms with what being human means. The heroic over-reacher is an idealist, an attractive character because he retains the faith and optimism of a child that anything is possible; but [...] what is childlike is also childish -- they are two sides of the same coin. [...] Dominating his

²² H. Melville, *Moby Dick, or, the Whale*, The Project Gutenberg EBook of *Moby Dick; or The Whale*, by Herman Melville, December 25, 2008, Last Updated: December 3, 2017, consultabile su <http://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm>, ultimo accesso settembre 2018, Chapter 16. *The Ship*: «he has a wife—not three voyages wedded—a sweet, resigned girl»; tr. it., Id., *Moby Dick*, trad. di Nemi d'Agostino, Milano, Garzanti, 1980⁴, p. 85: «lui ha moglie. Non sono ancora tre viaggi che l'ha sposata. Una brava ragazza, piena di rassegnazione».

²³ N. Hetherington, *Creator and Created in Mary Shelley's 'Frankenstein'*, in «Keats-Shelley Review», 1997, 11, pp. 1-39, qui p. 11: «Frankenstein's experiment hints, too, at an unacknowledged fear of sexual intercourse, in part a rite of passage into adulthood. Love-making involves the giving of oneself wholly to another person, and any children of the union become a shared responsibility, whereas Frankenstein still retains the egocentric, possessive perspective of his early childhood» [it.: «L'esperimento di Frankenstein implica anche una misconosciuta paura dei rapporti sessuali che fanno parte dei riti di passaggio all'età adulta. Fare l'amore è donarsi interamente all'altro, così come la prole nata dall'unione diviene una responsabilità condivisa, mentre Frankenstein conserva quella prospettiva egocentrica e possessiva tipica della prima infanzia»].

thoughts is surely the untimely and unnecessary death of his mother. In failing to let go of this, Frankenstein shows himself afraid to grow up, and he is forced to use personal fame and academic achievement as a proxy for genuine, sympathetic human relationship.²⁴

Laddove i testi forniscono dati biografici, tutti i nostri *overreacher* hanno effettivamente un bagaglio familiare costellato di contrasti o traumi che ne hanno bloccato l'evoluzione dalla fase pre-edipica a quella edipica. David Collings, ad esempio, vede *Frankenstein* come un romanzo in cui coesistono due regni, quello pubblico, reale, e quello privato, segreto, onirico, al di fuori della società e del linguaggio, dove abitano Victor e i suoi doppi; egli spiega anche con l'incompleto passaggio dalla fase pre-edipica a quella edipica, l'impossibilità di Victor ad avere un rapporto 'normale' con l'altro sesso e il desiderio di produrre 'da sé' un'immagine speculare, per cui la sua creazione somiglia molto di più a se stesso che non a un sostituto materno²⁵. Dunque, a monte del motivo narcisistico ci sarebbe un conflitto edipico.

5.2 Il conflitto edipico

Un altro motivo ricorrente negli approcci di ispirazione psicoanalitica ai nostri testi è che si tratti di storie che portano a superficie l'esistenza di un conflitto edipico. È frequente infatti l'osservazione che la figura prometeica o faustiana sia legata alla mancanza di un paterno affidabile. Per quanto Mary Shelley migliorasse e smussasse la figura del padre di Victor nella revisione del *Frankenstein* pubblicata nel 1831, il conflitto con la figura paterna resta una delle cause principali delle scelte educative e del mancato sviluppo psicologico in primis del protagonista, e specularmente anche di Walton e dell'amico Henry Clerval, entrambi i quali desiderano perseguire studi e passioni in contrasto con il dettato paterno. Il pensiero va al Satana miltoniano che si ribella al padre, o a Dorian Gray, che il padre non l'ha mai conosciuto: «Without any 'father' he can fully trust, Dorian seems an emotional orphan. Basil is too smitten by him [e troppo preso dal suo personale narcisismo artistico] to

²⁴ Ivi, p. 10 [it.: «Psicologicamente, Mary ha sovvertito la spinta manifesta di Frankenstein a oltrepassare le limitazioni umane in una incapacità immatura a venire a patti con ciò che essere umani significa. L'*overreacher* eroico è un idealista, un personaggio attraente perché conserva la fede e l'ottimismo di un bambino per il quale tutto è possibile; ma [...] ciò che è bambinesco è anche infantile – sono due facce della stessa medaglia. [...] Al centro dei suoi pensieri c'è sicuramente la morte prematura e inutile della madre. Incapace di farsene una ragione, Frankenstein si mostra timoroso di crescere ed è costretto a usare la fama personale e il successo accademico come surrogati di una autentica e nutriente relazione umana»].

²⁵ D. Collings, *The Monster and the Imaginary Mother: A Lacanian Reading of 'Frankenstein'*, in M. Shelley, *Frankenstein*, ed. by Johanna M. Smith, Boston, Bedford Books, 1992, pp. 245-258.

counsel him, and Lord Henry's advice leads him astray. Body narcissism becomes a compensation of a psychic lack»²⁶, oppure a Gatsby, che si vergogna delle sue umili origini e inventa una falsa, più attraente identità. In *Frankenstein* tale contrasto è reso ancora più netto dal fatto che Victor stesso è 'padre' della sua creatura e come tale si mostra largamente e drammaticamente insufficiente, di fatto scatenando i tragici eventi che costituiscono la trama del racconto. In *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, non può essere casuale che, delle due uniche menzioni del padre di Jekyll, la prima avvenga quando il dottore decide ipocritamente di liberarsi per sempre di Hyde rinunciando alle trasformazioni volontarie - «The veil of self-indulgence was rent from head to foot, I saw my life as a whole: I followed it up from the days of childhood, when I had walked with my father's hand»²⁷ -, la seconda quando Hyde ha ormai preso il sopravvento e si fa beffe del suo doppio «destroying the portrait of [his] father»²⁸. La stessa relazione di Jekyll con Hyde presenta le caratteristiche di quella padre/figlio: «Jekyll had more than a father's interest; Hyde had more than a son's indifference»²⁹.

L'*overreacher* patisce dunque l'assenza o la carenza del padre, o un conflitto con la figura paterna, laddove la mancata obbedienza a essa costituisce in termini lacaniani l'allontanamento da chi detta la legge e le regole: «in *The Picture of Dorian Gray*, death symbolizes punishment for not bowing to social law (or convention), as well as the necessity for joining Desire to Law in some inner psychic balance»³⁰, affermazione che possiamo

²⁶ E. Ragland-Sullivan, *The Phenomenon of Aging*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., 2007², pp. 476-496, qui p. 482 [it.: «Senza un 'padre' di cui fidarsi veramente, Dorian è emotivamente orfano. Basil è troppo affascinato da lui per consigliarlo, e i suggerimenti di Lord Henry lo portano sulla cattiva strada. Il narcisismo fisico diviene la compensazione per una carenza psichica»]. Per l'assenza del padre, Dorian è costretto a crescere con una figura paterna sostitutiva anaffettiva: «He winced at the mention of his grandfather. He had hateful memories of him», O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 98; tr. it., cit., p. 173: «Trasali al solo sentire pronunciare il nome del nonno. Il suo ricordo gli era odioso».

²⁷ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ed. by K. Linehan, a Norton Critical Edition, New York, London, 2003, p. 57; tr. it., Id., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, Firenze, Giunti, 1996, introduzione e traduzione di Luciana Pirè, p. 70: «Il velo dell'indulgenza verso me stesso si era lacerato da un capo all'altro e rividi tutta la mia vita. Rividi i giorni dell'infanzia, le passeggiate con mio padre che mi teneva per mano».

²⁸ Ivi, p. 61. La curatrice Katherine Linehan parla di «unresolved oedipal anger» a proposito di Hyde nel saggio *Sex, Secrecy, and Self-Alienation in 'Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde'*, in R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, cit., pp. 205-213, qui p. 205. Per una analisi dell'esistenza del tema edipico nel romanzo, cfr. W. Veeder, *Children of the Night: Stevenson and Patriarchy*, in W. Veeder and G. Hirsch (eds.), *Dr. Jekyll and Mr. Hyde after One Hundred Years*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1988, pp. 107-60.

²⁹ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, cit., p. 55; tr. it., cit., p. 68: «Jekyll nutriva qualcosa di più dell'interesse di un padre; Hyde nutriva qualcosa di più dell'indifferenza di un figlio». Cfr. a tale proposito l'osservazione di R. Jackson: «Like other fantasies, this one repeats the Oedipal drama of father-son conflict and finally rewrites the victory of the first», in Id., *Fantasy, The Literature of Subversion*, Methuen, London - New York, 1981; p. 116; tr. it., Id., *Il Fantastico, la letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Pironti Editore, 1986, pp. 108-9: «Come altre opere fantastiche, essa ripropone il dramma edipico del conflitto padre-figlio e alla fine riscrive la vittoria del primo», trad. in parte da me modificata.

³⁰ E. Ragland-Sullivan, *The Phenomenon of Aging*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., pp. 476-496, qui p. 483 [it.: «Ne *Il ritratto di Dorian Gray*, la morte simboleggia la punizione per non essersi piegato alle

estendere a tutte le storie dell'*overreacher*. Questa trasgressione dai dettami patriarcali - e dunque anche dalle regole sociali imposte alla propria classe borghese - esiste nella letteratura inglese sin da *Robinson Crusoe* con esiti interessanti e diversi. Nel caso di *Crusoe*, la disobbedienza viene sì punita con il confino sull'isola, ma al termine del romanzo il protagonista è un *trader* di successo padrone della propria vita. Ciò non accade agli *overreacher*, che disprezzano l'etica e la pratica del commercio e aspirano a ben altro: alle vette poetiche o della scienza, all'eterna giovinezza, o, seppur vivono nel mondo degli affari, come gli americani Ahab e Gatsby, lo straniano in un romanticismo ribelle e personalistico.

A corroborare l'esistenza del motivo del conflitto edipico, in particolare nei tre romanzi principali oggetto di questo studio, accenniamo qui alla sua importanza nella biografia degli autori stessi: tanto la Shelley quanto Stevenson e Wilde ebbero padri celebri, scomodi e ingombranti; furono da essi potentemente giudicati, ostracizzati o, nel caso di Wilde, dovettero subire vergogna e frustrazione per colpe non proprie. William Godwin negò a Mary il suo affetto e sostegno a seguito della sua fuga con Percy Shelley, eppure *Frankenstein* è a lui dedicato ed è influenzato dalle sue idee politiche e filosofiche. Il padre di Stevenson lo voleva ingegnere e il conflitto con lui durò molti anni a causa della ribellione del figlio alla religione, all'educazione e ai valori familiari. Più complesso ancora il rapporto di Wilde col padre William, celebre medico la cui reputazione fu rovinata a seguito della violenza su una paziente e la conseguente condanna in tribunale; dalla morte del padre Oscar ebbe nella madre, eccentrica ed egocentrica, un costante sostegno, ma ne subì anche la profonda influenza e personalità. Il conflitto edipico, infatti, è rafforzato dalla mancanza di una figura materna nutriente e amorevole. Per tornare alla finzione, osserviamo che sia Victor Frankenstein che Dorian Gray perdono precocemente la madre e questa assenza nel momento della crescita può ben spiegare le difficoltà relazionali, il ripiegamento su se stessi e la ricerca, la necessità, di creare figure speculari su cui trasferire frustrazione e aggressività.

5.3 Il motivo del doppio

Abbiamo già analizzato alcune cause della 'doppia ideologia' quale componente culturale della modernità occidentale. Tra esse, la confluenza di credenze gnostiche e manichee di derivazione zoroastriana (mai scomparse dal sostrato teologico-ideologico occidentale) nelle forme più radicali della teologia riformata, in particolare la componente

leggi (o convenzioni) sociali, nonché la necessità di ricongiungere il Desiderio alla Legge in un qualche equilibrio psichico interiore»].

dualistico-separatista propria di tutte le sette puritane (l'abitudine, la necessità, di distinguere tra il divino e il maligno, l'eletto e il dannato, Cristo e l'Anticristo), porta al formarsi di una coscienza fortemente polarizzata che può costituire uno dei fondamenti del motivo del doppio in letteratura³¹. Nei nostri testi tale caratteristica balza talmente all'occhio da divenire uno degli argomenti preferiti dalla critica, e non solo quella di ispirazione psicoanalitica. Gli *overreacher* letterari sono accompagnati da una o più figure speculari, di cui una di norma assume le vesti di deuteragonista, un doppio da combattere; per essi la presenza di un nemico è essenziale e, laddove quest'ultimo non esista in carne ed ossa, occorre crearlo o proiettarlo da sé (vedi i casi di Victor Frankenstein, di Jekyll e di Dorian Gray). L'isolamento, il solipsismo tipico dell'*overreacher*, il suo essere un «over solitary»³² e con una tendenza alla malinconia, che oggi chiameremmo depressione, agevola questa proiezione fantasmatica, questo bisogno di confronto, che diviene uno scontro per assenza di empatia. Già Levin aveva sottolineato questo aspetto nei tipi simili al dottor Faustus: «[they] tend to isolate themselves; yet they also tend [...] to ally themselves with some deuteragonist»; «unloved, the Marlovian protagonist desiderates a companion, a minion, a deuteragonist»³³. In questa direzione va anche l'osservazione di Eagleton, secondo cui «the modern subject requires some Other to assure it that its powers are genuine and its freedom authentic. [...] It needs others in order to be itself, but continually finds that this dependence infringes its autonomy. [...] If the world the subject addresses is no more than a thinly disguised version of itself, all its relationships become narcissistic. [...] Perhaps the subject can know itself as an object simply through self-reflection. [...] But to do this means splitting itself in two»³⁴. A Eagleton fa eco Fisch a proposito della figura faustiana: «the Faust myth reveals itself as an aspect of a simpler and more general structure, that of the 'Double'. Faustian man is man divided against himself, threatened by his own shadow as man always has been. [...] The shadow self, normally suppressed, leaps out and threatens the stability of the acknowledged and more

³¹ Questo è l'assunto principale in J. Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction: The Shadow Life*, New York, St. Martin's Press, 1994.

³² Così definiscono Faustus i suoi colleghi studiosi, cfr. *Dr. Faustus*, Act V, Sc. II, l. 35.

³³ H. Levin, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, cit., le citazioni sono rispettivamente a p. 137 e p. 180 [it.: «tendono a isolarsi e tuttavia tendono anche ad associarsi a un deuteragonista»; «non amato, il protagonista marloviano desidera un compagno, un servitore, un deuteragonista»].

³⁴ T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Blackwell, Oxford, 2003, p. 217 [it.: «l'individuo moderno necessita dell'Altro per assicurarsi che i suoi poteri sono veri e la sua libertà autentica. [...] Ha bisogno degli altri per essere se stesso, ma sente costantemente che questa dipendenza intacca la sua autonomia. [...] Se il mondo cui l'individuo si rivolge non è altro che una versione appena diversa di se stesso, tutte le sue relazioni appaiono narcisistiche. [...] Forse il soggetto può riconoscersi come oggetto semplicemente attraverso l'autoriflessione. [...] Ma fare ciò significa spaccarsi in due»].

respectable one»³⁵. Dunque, il mito di Narciso si rigenera nella modernità come motivo del doppio. Ma perché, si chiede Fisch, l'800 ne è così pieno? E perché questi doppi sono spesso persecutori e tragici? Ecco la sua risposta: «If the moral restraints of the past are unbearable, then the moral anarchy of the future is equally unbearable»³⁶. Dunque, l'«uomo nuovo» è lacerato e gravato da un doppio legame, una doppia lealtà: quella alle leggi morali del passato, da cui non è riuscito a svincolarsi e che incombono sulla sua coscienza, e quella per l'età della «moral scrupulousness»³⁷, una sorta di obbligo a osare, travalicare, andare oltre, superarsi e superare.

Il motivo del doppio o *Doppelgänger*, pur presente in ogni epoca, diventa dunque particolarmente caro a partire da fine '700. «Any duality deriving from a feeling of conflict within oneself can take a Doppelgänger form [...]. The simplest image of the double is the mirror-double, which can extend shadows or portraits like Wilde's picture of Dorian Gray. [...] Or the doubles may represent a moral contrast, like the good and the evil angels of Marlowe's Faustus [...] and Stevenson's Jekyll and Hyde»³⁸. Oltre ai casi appena citati, il motivo è presente anche negli altri testi dell'*overreacher*. In *Frankenstein* notoriamente vi sono più specularità: sin dall'inizio compare il personaggio dell'esploratore Walton, un *overreacher* alle prime armi, che occupa la cornice più esterna della narrazione e accoglie con ammirazione ed empatia il racconto di Victor, all'interno del quale compare il suo buon amico Henry Clerval, deciso a emularne il desiderio di affrancamento dalla famiglia d'origine; infine, al cuore della narrazione, ascoltiamo la voce della sua stessa creatura, comunemente interpretata come una sorta di suo alter ego, di proiezione mostruosa. Nel caso dell'Achab di *Moby Dick* la stessa funzione di rispecchiamento o proiezione di sé è assolta da un lato dal suo antagonista, la balena bianca, e dall'altro dal personaggio del suo secondo, il quacchero Starbuck, quanto di più distante da lui umanamente e psicologicamente, con la

³⁵ H. Fisch, *A remembered Future, a Study in Literary Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 38 s.; tr. it., Id., *Un futuro ricordato: saggio sulla mitologia letteraria*, a cura di Giulia Angelini, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 61 s.: «il mito di Faust non è che un aspetto di una struttura più semplice e generale, quella del 'Doppio'. L'uomo faustiano è l'uomo separato da se stesso, minacciato dalla propria ombra, come d'altronde è sempre stato per il genere umano. [...] L'ombra, di solito repressa, balza fuori minacciando la stabilità dell'io riconosciuto e più rispettabile», enfasi dell'Autore.

³⁶ Ivi, p. 40; tr. it., ivi, p. 64: «Se le restrizioni morali del passato sono insopportabili, altrettanto lo è l'anarchia morale del futuro».

³⁷ Ivi, p. 41; tr. it., cit., p. 65: «mancanza di scrupoli morali».

³⁸ N. Frye, *Words with Power, Being a Second Study of 'The Bible and Literature'*, HBJ edition, New York 1990, pp. 266-67; tr. it., Id., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, a cura di Eleonora Zoratti, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 300-301: «Ogni dualismo derivante da un sentimento conflittuale all'interno di se stessi può assumere la forma di un *Doppelgänger* [...] La versione più semplice del doppio è l'immagine allo specchio, che può comprendere anche l'ombra o il ritratto, come quello di Dorian Gray in Wilde. [...] I doppi possono anche rappresentare un contrasto morale, come gli angeli buoni e cattivi del *Faustus* di Marlowe [...] e lo Jekyll e Hyde di Stevenson».

sua prudenza e pazienza, eppure incapace di fermarlo. In quella che Spengler definisce «eine Tragik des Wollens» che nasce in epoca moderna³⁹, dove «selbst die Zwiegespräche, selbst die Gruppenszenen lassen die ungeheure *innere* Distanz dieser Menschen empfinden, von denen jeder im Grunde nur mit sich selbst spricht»⁴⁰, sembra di cogliere la descrizione dell'*overreacher* che porta avanti un monologo individuale, dove il deuteragonista di turno è di fatto solo una immagine di sé.

Nel recepire alcuni motivi della narrativa del doppio⁴¹ i nostri testi amplificano dunque le specularità quasi all'infinito, in una teoria di specchi e rispecchiamenti che ne rendono molto complessa la struttura⁴². Frye nota come «most double stories are concerned with [...] quarrels of what are called the soul and the body, the conflicting demands of consciousness and something that eludes consciousness. In such stories each aspect of the double is necessary to the other one, and [...] to destroy the double is to destroy oneself»⁴³. Laddove, invece, la funzione del doppio può essere attribuita all'osservatore e narratore della storia che non si identifica completamente con il protagonista, la fine dell'uno esorcizza nell'altro le pulsioni autodistruttrici, ne costituisce una via di uscita salvifica, come, ad esempio, il già

³⁹ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, DTV, 16. Auflage, 2003, p. 407; tr. it., Id., *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, Parma, Guanda, 1991, p. 476: «nasce così la tragedia del volere», corsivo dell'Autore.

⁴⁰ Ivi, p. 416; tr. it., cit., p. 487: «perfino i dialoghi, perfino le scene con gruppi di personaggi [...] lasciano sentire l'immensa distanza *interna* che separa questi uomini, ciascuno dei quali in fondo parla solo con se stesso», corsivo dell'Autore.

⁴¹ R.L. Stevenson, *The Annotated Dr Jekyll and Mr Hyde*, ed. by Richard Dury, Second Edition, Revised and Updated, ECIG – Edizioni Culturali Internazionali, Genova, 2005, p. 40: «One might [...] identify a particular 'narrative of the Double', a class of narrative (of uncertain generic status) with its own conventions, which flourished in the nineteenth century with such writers as Chamisso, Hoffmann, Poe, Dostoevsky, Stevenson and Wilde. Such writers explore the limits of human cognition through the unstable opposition of Protagonist and Double who are both 'the same' and 'different' and through the creation of chaotic structures achieved by repeated doublings and self-reference on various levels. The same unstable opposition questions the unity of individual identity» [it.: «È possibile [...] rintracciare una particolare 'narrativa del Doppio', una tipologia di storie (di genere incerto) con convenzioni proprie, fiorita nel XIX secolo grazie a scrittori come Chamisso, Hoffmann, Poe, Dostoevskij, Stevenson e Wilde. Costoro esplorano i limiti della conoscenza umana attraverso l'instabile contrapposizione tra Protagonista e Doppio, che sono al contempo 'uguali' e 'diversi', e attraverso la creazione di strutture caotiche ottenute da ripetute duplicazioni e autoreferenzialità a vari livelli. Tale instabile contrapposizione mette in dubbio l'unità dell'identità individuale»].

⁴² Vale quello che afferma Richard Dury a proposito del *Dr. Jekyll*: «the story of an apparently simple opposition (Jekyll - Hyde) soon becomes, by pairings, oppositions and repetitions on various levels, a highly complicated structure which produces an aesthetic effect of wonder. Stevenson's text is one of those that start simply and before our eyes become quickly very complex», in R.L. Stevenson, *The Annotated Dr Jekyll and Mr Hyde*, cit., p. 25 [it.: «la storia di una opposizione apparentemente semplice (Jekyll – Hyde) diviene ben presto, per via di abbinamenti, opposizioni e ripetizioni a vari livelli, una struttura assai complicata che produce un effetto estetico di meraviglia. Il testo di Stevenson è uno di quelli che iniziano semplicemente e senza che ce ne accorgiamo diventano rapidamente molto complessi»].

⁴³ N. Frye, *Words with Power*, cit., pp. 267-68; tr. it., cit., p. 301: «la maggior parte delle storie del doppio sono incentrate [sul] conflitto tra il corpo la mente, ovvero con le richieste contrastanti avanzate dalla coscienza e da qualcosa che la elude. In questo genere di storie, ogni aspetto del doppio è di importanza vitale per l'altro e [...] distruggere il doppio equivale a distruggere se stessi».

citato caso di Walton in *Frankenstein*, o di Ismaele in *Moby Dick*, o ancora di Nick Carraway in *The Great Gatsby*. In virtù dell'inerente frammentarietà della personalità dell'*overreacher* è dunque possibile inscrivere i testi non solo nella letteratura del doppio, ma anche in quella del mostruoso, dove con mostro si intende «l'individuo che eccede la forma e i confini, a cui la sua specie è obbligata e a cui esso è tenuto in quanto è un esemplare di quella specie»⁴⁴. Nei nostri testi questa de-formazione, o de-generazione, è talvolta palese, come nei classici casi Jekyll-Hyde e Dorian-ritratto, ma altrove è più sottile e può esprimersi nella malattia, sia psichica che fisica, che si impossessa di alcuni *overreacher*⁴⁵.

Abbiamo già osservato come prima della laicizzazione della letteratura il diavolo/il demonio incarnasse paure e ansie, rendendole corpo, materia; tale figura viene in seguito interiorizzata o riproposta sotto mentite spoglie, dando luogo a sdoppiamenti e frammentazioni dell'io. Nei nostri testi esistono personaggi che incarnano simbolicamente il maligno, ad esempio la creatura in *Frankenstein*, Mr. Hyde in *Dr. Jekyll*, la balena in *Moby Dick*, il malizioso e velenoso Lord Henry Wotton in *Dorian Gray*⁴⁶, che in tale ottica divengono «clearly nothing other than the personification of repressed unconscious drives»⁴⁷ e rappresentano l'intenzione e l'ambizione di scavalcare confini e limiti e compiere 'azioni contro natura' (è interessante notare come in *The Great Gatsby* tali azioni siano contro la natura del capitalismo e delle sue regole).

Se ogni essere è un soggetto diviso, non tutti vivono le proprie divisioni allo stesso modo, così si spiega anche la già sottolineata differenza tra gli eroi alla Robinson Crusoe o i personaggi letterari vittoriani, che riescono a giungere a una sorta di conciliazione, integrazione o pacificazione delle proprie pulsioni autodistruttive o dei propri conflitti, e i tipi dell'*overreacher*. Nei nostri testi incontriamo infatti

morally riven characters whose overweening pride, and belief in their own righteousness and election, cause the complete repression of their dark shadow-self. The repressed shadow then irrupts and asserts itself in moral reversal, separates itself from

⁴⁴ G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 125.

⁴⁵ Vedi a tale proposito le considerazioni già espresse nel Cap. 4, p. 172.

⁴⁶ Nel romanzo, l'aristocratico mentore di Dorian è chiamato Harry dagli amici, una chiara allusione all'epiteto 'Old Harry', con cui nella tradizione popolare si designava il demonio. Lo stesso ammiccamento può trovarsi nelle seguenti parole rivolte dall'avvocato Utterson all'amico Jekyll, che egli crede ancora una vittima di Hyde: «O my poor *old Harry* Jekyll, if ever I read Satan's signature upon a face, it is on that of your new friend», in R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, cit., p. 17, enfasi mia; tr. it., cit., p. 19: «Oh, il mio povero vecchio Jekyll, se mai ho visto il marchio di Satana, è il tuo nuovo amico che lo porta inciso sulla fronte» [la traduzione non rende il gioco di parole].

⁴⁷ J.B. Russell, *Mephistopheles*, cit., p. 228; tr. it., cit., p. 205, da me modificata: «chiaramente nient'altro che la personificazione di spinte inconscie represses».

the conscious ego and is projected as a double. The subject's powerlessness in the face of his double's baleful activity and control of his will is then projected as 'fate' or infernal destiny, and this projection attaches itself to, and is reinforced and confirmed by, a fatalistic theological position which, by suggesting to the subject that he is predestined to reprobation, effectively limits God's mercy and makes repentance, and integration of the dissociated shadow-self, impossible⁴⁸.

Quando la tensione tra Super-Io e Io ideale diviene insostenibile, quando sopraggiungono stanchezza e logoramento per un attivismo incessante i cui frutti sono illusori o letali, l'*overreacher* desidera affrancarsi dalla propria *hybris* per tornare in seno alla comunità. Tuttavia, ciò non è quasi mai possibile, se non nei casi particolari del secondo *Faust* goethiano e del Vecchio Marinaio di Coleridge: nell'un caso assistiamo alla trasfigurazione del capitalista imprenditore e nell'altro a un compendio della figura romantica del *wanderer*, né veramente vivo, né veramente morto, sempre solitario e capace di condividere con gli altri soltanto la narrazione della propria terribile storia.

5.4 Negazione e rimozione

Il ricorso agli strumenti psichici della repressione, della rimozione e della negazione è il tentativo dell'*overreacher* di annullare le conseguenze delle proprie azioni per l'incapacità di assumersene la responsabilità. In *Frankenstein* la negazione della realtà da lui stesso creata si esprime spesso col linguaggio del sogno: il termine *dream/dreams* vi appare 34 volte e il motivo del sonno come fonte di oblio (o la sua mancanza, come sintomo di morbosa agitazione) è presente ovunque nel romanzo (il verbo *sleep* e derivati ricorrono 38 volte). C'è un passaggio che funziona quasi da consuntivo: «The whole series of my life appeared to me as a dream; I sometimes doubted if indeed it were all true, for it never presented itself to my mind with the force of reality»⁴⁹ e similmente poco dopo: «The past appeared to me

⁴⁸ J. Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, cit., pp. 159-160; [it.: «personaggi interiormente lacerati la cui arrogante superbia e la convinzione della propria virtù e probità provoca la totale repressione del loro oscuro lato-ombra. L'ombra repressa, poi, irrompe e si impone in un ribaltamento morale, si separa dall'io conscio e viene proiettata come doppio. L'impotenza del soggetto dinanzi alle attività malvagie e al controllo sulla sua volontà da parte del suo doppio viene proiettata come 'fato' o destino infernale e questa proiezione si associa, e viene rafforzata e confermata, a una posizione teologica fatalistica la quale, suggerendo al soggetto che è destinato alla dannazione, limita effettivamente la grazia divina e rende impossibile il pentimento, e l'integrazione del lato-ombra dissociato»].

⁴⁹ M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., p. 128; tr. it., cit., p. 110: «Tutti gli avvenimenti della mia vita mi sembrarono un sogno; a volte dubitavo che ciò fosse tutto vero, perché non si era mai presentato alla mia mente con la forza della realtà».

in the light of a frightful dream»⁵⁰. Allo stesso modo, il meccanismo psichico della rimozione è all'opera poco dopo la 'nascita' della creatura, quando Victor, anziché assumersene la paternità, fugge da essa: «At length lassitude succeeded to the tumult I had before endured, and I threw myself on the bed in my clothes, endeavouring to seek a few moments of *forgetfulness*»⁵¹. Tale inclinazione riappare poco prima del colloquio fra i due tra i crepacci alpini: «It was during an access of this kind that I suddenly left my home, and bending my steps towards the near Alpine valleys, sought in the magnificence, the eternity of such scenes, to *forget* myself and my ephemeral, because human, sorrows. [...] I found myself fettered again to grief and indulging in all the misery of reflection. Then I spurred on my animal, striving so to *forget* the world, my fears, and more than all, myself»⁵². Anche in *Dr. Jekyll* il ricorso a immagini oniriche rivela il tentativo di cancellare le proprie responsabilità: «I received Lanyon's condemnation partly *in a dream*; it was partly in a *dream* that I came home to my own house and got into bed. *I slept* after the prostration of the day, *with a stringent and profound slumber which not even the nightmares that wrung me could avail to break*»⁵³. La necessità di annullare con una sostanza le conseguenze della propria azione o di ciò che si è diventati è esplicitata in tutti e tre i romanzi ottocenteschi: ad esempio, Victor confessa che «ever since my recovery from the fever I had been in the custom of taking every night a small quantity of laudanum»⁵⁴; Jekyll è l'inventore stesso di una droga da cui diventa dipendente e Dorian diviene vittima dell'oppio. In *Dorian Gray* i termini *forget/forgetfulness* compaiono 39 volte (1 volta *oblivion*): «I am changed, and the mere touch of Sibyl Vane's hand makes me *forget* you and all your wrong, fascinating, poisonous, delightful theories»⁵⁵, dice a Lord Henry, e di seguito, ancora in riferimento a Sibyl: «When she acts, you will *forget* everything»⁵⁶. «I forget», è un intercalare che Dorian mutua inizialmente dal suo

⁵⁰ Ivi, p. 132; tr. it., cit., p. 114: «Il passato mi apparve avvolto dalla luce di un terribile sogno».

⁵¹ Ivi, p. 36, enfasi mia; tr. it., cit., p. 31: «Alla fine la stanchezza ebbe la meglio sul tumulto che avevo provato prima, e mi gettai sul letto, vestito, cercando di trovare qualche momento di *oblio*», enfasi mia.

⁵² M. Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, ed. M. Butler, *Appendix B* (versione del 1831), p. 220; tr. it., cit., p. 55-56: «Fu durante uno di questi attacchi, che lasciai improvvisamente la mia casa e, diretti i miei passi verso le vicine valli alpine, cercai nella magnificenza, nell'eternità di questi scenari, di *dimenticare* me stesso e i miei effimeri, in quanto umani, dolori [...] mi trovai ancora incatenato al dolore e abbandonato a tutta la miseria della riflessione. Allora spronai il mio animale, sforzandomi così di *dimenticare* il mondo, le mie paure, e soprattutto me stesso», enfasi mie.

⁵³ R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., pp. 59-60; tr. it., cit., p. 73: «La condanna pronunciata da Lanyon mi giunse come in un *sogno*; e come in un *sogno* me ne tornai a casa e mi misi a letto. Prostrato da quella giornata, *dormii un sonno continuo e profondo da cui nemmeno gli incubi più opprimenti riuscirono a scuotermi*», enfasi mia.

⁵⁴ Ivi, p. 132; tr. it., cit., p. 114: «Da quando mi ero ripreso dalla febbre, mi ero abituato a prendere, tutte le sere, una piccola quantità di laudano».

⁵⁵ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 67; tr. it., cit., p. 118: «Sono cambiato; ed è sufficiente che la mano di Sibyl Vane mi sfiori per farmi *dimenticare* completamente di te e di tutte le tue sbagliate, affascinanti, velenose e divertenti teorie», enfasi mia.

⁵⁶ Ivi, p. 69; tr. it., cit., p. 124: «Quando la vedrete recitare, *dimenticherete* tutto il resto», enfasi mia.

‘maestro’ e che poi diviene una costante del suo modo di esprimersi; ecco, ad esempio, un dialogo tra i due:

‘I must sow poppies in my garden,’ sighed Dorian.

‘There is no necessity,’ rejoined his companion. ‘Life has always poppies in her hands. Of course, now and then things linger. I once wore nothing but violets all through one season, as a form of artistic mourning for a romance that would not die. Ultimately, however, it did die. *I forget* what killed it.’⁵⁷

Così Dorian parla con Basil del suicidio di Sibyl: «Don't talk about horrid subjects. If one doesn't talk about a thing, it has never happened. [...] And besides, my dear old Basil, if you really want to console me, teach me rather to *forget* what has happened, or to see it from a proper artistic point of view»⁵⁸. Quando Dorian sceglie di nascondere il quadro: «But it was too late now. The past could always be annihilated. Regret, denial, or *forgetfulness* could do that. But the future was inevitable. There were passions in him that would find their terrible outlet, *dreams* that would make the shadow of their evil real»⁵⁹. È sempre più frequente la necessità di dimenticare mano a mano che la sua anima va verso la disintegrazione: «For these treasures, and everything that he collected in his lovely house, were to be to him means of *forgetfulness*, modes by which he could escape, for a season, from the fear that seemed to him at times to be almost too great to be borne»⁶⁰. Dopo aver ucciso Basil si convince che «the secret of the whole thing was not to realize the situation»⁶¹, e successivamente: «Poor Basil! What a horrible way for a man to die! He sighed, and took up the volume again, and tried to *forget*»⁶².

⁵⁷ Ivi, p. 85; tr. it., cit., p. 150: «‘Devo seminare papaveri nel giardino’, sospirò Dorian. ‘Non ce n’è bisogno’, incalzò il compagno. ‘La vita ha sempre le braccia colme di papaveri! Naturalmente, ogni tanto rallenta il passo. Una volta ho indossato solo violette per un’intera stagione, come una forma di lutto artistico per una storia d’amore che non si decideva a morire. Comunque, alla fine, morì. *Non ricordo più* che cosa l’uccise», enfasi mia.

⁵⁸ Ivi, p. 90 e p. 92; tr. it., cit., p. 159 e p. 162: «Smettila con questi ragionamenti spiacevoli: se non si parla di una cosa, è come se non fosse mai accaduta [...] E, in ultimo, mio caro Basil, se proprio vuoi consolarmi, insegnami piuttosto a *dimenticare* quello che è successo, o a considerarlo da un adeguato punto di vista artistico», enfasi mia.

⁵⁹ Ivi, p. 99; tr. it., cit., p. 174: «Era troppo tardi. Con il rimorso, la negazione, o la *dimenticanza*, era sempre possibile annullare il passato, ma al futuro era impossibile sfuggire. Dentro di sé covava passioni che avrebbero trovato il loro terribile sfogo, *sogni* che avrebbero dato corpo alle ombre della propria malvagità», enfasi mia.

⁶⁰ Ivi, p. 117; tr. it., cit., p. 201: «Questi tesori, come tutte le cose che aveva collezionato nella sua splendida casa, erano infatti per lui semplici strumenti *dell'oblio* che lo aiutavano a sfuggire, seppure per una sola stagione, a quella paura che talvolta gli sembrava troppo grande da sopportare», enfasi mia.

⁶¹ Ivi, p. 133; tr. it., cit., p. 226: «Intuiva che il segreto stava nel non dare peso alla situazione».

⁶² Ivi, p. 138; tr. it., cit., p. 232: «Povero Basil, che morte orribile, la sua! Sospirò, riprese in mano il libro e cercò di *dimenticare*», enfasi mia.

La soluzione è sempre quella di rimuovere le proprie colpe. Quando l'amico Lord Henry gli chiede insistentemente dove è stato la notte dell'omicidio di Basil, Dorian replica: «*I forget what I did.... How inquisitive you are, Harry! You always want to know what one has been doing. I always want to forget what I have been doing*»⁶³. In una escalation: «Innocent blood had been spilled. What could atone for that? Ah! for that there was no atonement; but though forgiveness was impossible, *forgetfulness* was possible still, and he was determined to *forget*, to stamp the thing out, to crush it as one would crush the adder that had stung one»⁶⁴. Prima di entrare nell'*opium den*: «The coarse brawl, the loathsome den, the crude violence of disordered life, the very vileness of thief and outcast, were more vivid, in their intense actuality of impression, than all the gracious shapes of art, the dreamy shadows of song. They were what he needed for *forgetfulness*»⁶⁵. Infine, verso la conclusione: «I seem to have lost the passion and *forgotten* the desire. I am too much concentrated on myself. My own personality has become a burden to me. I want to escape, to go away, *to forget*»⁶⁶. Se nella concezione freudiana il meccanismo della rimozione non è che l'«esito [...] di un conflitto cronico»⁶⁷ comune a ogni essere umano all'interno di una civiltà, giacché quest'ultima opera sull'individuo una costante re/pressione, tanto più significativa ci appare la sua presenza nei testi dell'*overreacher*, non solo perché esprime «la primarietà [...] 'del principio del piacere' rispetto 'al principio di realtà' nella psiche»⁶⁸ - e la conseguente necessità di reprimerlo -, ma anche per il legame che tale meccanismo psichico intrattiene con la creatività artistica, che sarà l'oggetto del nostro ultimo paragrafo.

5.5 L'espedito del narratore

Abbiamo a più riprese accennato all'espedito di affidare il racconto a uno o più narratori in diversi testi da noi esaminati, quasi a rafforzare l'impressione che essi

⁶³ Ivi, p. 151-52; tr. it., cit., p. 255: «Non mi ricordo cos'ho fatto... Come sei indiscreto, Harry! Vuoi sempre sapere cosa fanno gli altri. Io cerco sempre di *dimenticare* persino cosa faccio io», enfasi mia.

⁶⁴ Ivi, p. 154; tr. it., cit., p. 260: «Sangue innocente era stato sparso: come espierlo? Ah! Non c'era espiazione per una cosa simile. Ma se il perdono era impossibile, la *dimenticanza* era ancora possibile; e lui era deciso a *dimenticare*, a soffocare quella cosa, a schiacciarla sotto i piedi come si fa con una vipera che ci ha morso», enfasi mia.

⁶⁵ Ivi, p. 155; tr. it., cit., pp. 261-262: «Le risse volgari, i lerci tuguri, la violenza brutale di una vita dissennata, persino la miserevole pochezza dei ladri e degli sbandati, erano più vividi – nell'intensa immediatezza della loro realtà - di tutte le belle forme dell'Arte, e delle ombre sognanti della Poesia. Era ciò di cui aveva bisogno per *dimenticare*», enfasi mia.

⁶⁶ Ivi, p. 169; tr. it., cit., p. 285: «E' come se avessi perso la passione e *dimenticato* il desiderio. Sono troppo assorbito da me stesso. Il mio modo di essere è diventato un peso insopportabile! Vorrei fuggire, andare via, *dimenticare*», enfasi mia.

⁶⁷ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 210.

⁶⁸ Ivi, p. 50.

costituiscono una sorta di ‘confessione’⁶⁹. Thomas Mann giustifica così il ricorso alla figura del biografo Zeitblom nel *Doktor Faustus*: «um eine gewisse Durchheiterung des düsteren Stoffes zu erzielen, und mir selbst, wie dem Leser, seine Schrecknisse erträglich zu machen»⁷⁰. È come se la presenza di un mediatore possa rendere più accettabile la storia narrata agendo in qualche modo da filtro tra l’*overreacher*, con la sua tragica smisuratezza, e il mondo. È celebre a questo riguardo la complessa struttura narrativa del *Frankenstein*, dove il resoconto di Walton funge da cornice esterna per le successive rivelazioni in essa contenute (tutte anch’esse in prima persona); altrettanto accade in *Dr. Jekyll*, dove a ciascuno dei diversi personaggi vicini al protagonista, Utterson, Lanyon, Poole, è affidato un pezzo del puzzle, che si scioglierà solo con la confessione in prima persona di Jekyll. Presentano narratori in prima persona sia *Moby Dick* che *Gatsby*, oltre al già ricordato *Doktor Faustus* manniano. In *Dorian Gray* Wilde non adotta alcuna mediazione e ci rivela con gradualità la personalità del protagonista seguendo un percorso cronologico; fu proprio l’assenza di un filtro tra l’autore e il suo protagonista che provocò molte delle reazioni indignate alla prima pubblicazione dell’opera, giacché non ne risultava un’esplicita condanna e un chiaro messaggio morale⁷¹.

Il narratore delle storie di *overreaching* può essere una figura simpatetica, o condividere alcuni tratti con il personaggio di cui racconta la storia, oppure può esserne amico o confidente; a lui è affidato il ruolo di colui che sopravvive come testimone degli orrori che si annidano nel cuore umano. Ai già citati esempi di Walton nel *Frankenstein*, degli amici/conoscenti del *Dr. Jekyll*, aggiungiamo l’Ismaele del *Moby Dick*, Nick Carraway del *Grande Gatsby*⁷² e Zeitblom nel *Faustus* di Mann⁷³. Anche il Vecchio Marinaio sopravvive, ma rappresenta un caso a sé, in quanto nella stessa figura coincidono sia l’*overreacher* punito per la sua *hybris* sia colui che è chiamato a raccontare la storia di

⁶⁹ Vedi Cap. 3, p. 87.

⁷⁰ Th. Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*, Bermann-Fischer Verlag, 1949, p. 32; tr. it., Id., *La genesi del Doctor Faustus. Romanzo di un romanzo*, in Id., *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, cura e traduzione di Luca Crescenzi, Milano, i Meridiani Mondadori, 2016, pp. 745-921, qui p. 769: «per rasserenare, in qualche modo, quella fosca materia e rendere sopportabile a me, non meno che al lettore, i suoi orrori».

⁷¹ Per una scelta delle più importanti reazioni critiche alla pubblicazione della prima versione dell’opera sul «Lippincott’s Magazine» nel 1890, cfr. O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. by M.P. Gillespie, A Norton Critical Edition, 2007², pp. 353 ss.

⁷² M. Corrigan, *So We Read On: How ‘The Great Gatsby’ came to be and why it endures*, New York, Little, Brown and Company, 2015, p. 46: «Nick follows in the wet footsteps of *Moby Dick*’s Ishmael as well as those of the unnamed narrator of *The Rime of the Ancient Mariner*» [it.: «Nick continua sulla via d’acqua che era stata di Ismaele nel *Moby Dick* e dell’anonimo narratore della *Rime of the Ancient Mariner*»].

⁷³ Th. Mann, *Doktor Faustus*, cit., p. 273: «das Leben, von dem ich handle, mir näher, teurer, erregender war, als mein eigenes»; tr. it., Id., *Doctor Faustus*, cit., p. 257: «La vita di cui sto parlando fu per me più vicina, preziosa e stimolante della mia stessa esistenza». Una menzione merita anche il Marlow di *Heart of Darkness*, un testo al cui ‘cuore’ appare una figura che è per più versi affine ai nostri *overreacher*.

punizione/espiazione. Possiamo affermare che il narratore costituisce nei nostri testi un modello, è l'esempio di chi ha il compito di imparare per primo una lezione per poterla tramandare; qualcuno deve pur testimoniare, deve sopravvivere agli eventi e tale figura narrante sta per l'arte che vince il nichilismo, la creazione che supera le pulsioni distruttrici.

Nei testi dell'*overreacher* il narratore assume la veste di chi assiste ed 'esita' a credere⁷⁴, un testimone che quasi mette in dubbio la propria parola, la propria verità. Possiamo definirlo una figura privativa, epimeteica⁷⁵, con riferimento al mitico personaggio di Epimeteo, fratello di Prometeo⁷⁶, che è colui che capisce in ritardo. Questo motivo è frequente nella letteratura gialla, o di investigazione, ma compare anche nella gran parte dei nostri testi, sebbene in forme diverse. In *Dorian Gray*, ad esempio, dove manca un narratore vero e proprio e il racconto è in terza persona, tale figura epimeteica è costituita dal personaggio del pittore Basil Hallward, che, per l'accecamento dovuto alla sua infatuazione per Dorian, non capisce con chi ha a che fare e ci rimette la vita. Altre figure con pari funzione sono Walton in *Frankenstein* e tutta la serie di narratori parziali in *Dr. Jekyll*, da Utterson a Lanyon. Nel *Doktor Faustus* manniano, Zeitblom non soltanto è, per sua stessa ammissione, incapace di cogliere ciò che si svolge dinanzi ai suoi occhi, ma è anche massimamente inaffidabile, tanto da far dire a Crescenzi che le uniche verità nel romanzo di Mann sono quelle non mediate da Zeitblom; anche la figura del diavolo e il patto con esso sarebbero solo illazioni di cui non abbiamo certezza⁷⁷. La scelta di presentare la propria materia attraverso un narratore contribuisce ad amplificare la sensazione di indeterminatezza e inaffidabilità di quanto viene raccontato (una delle caratteristiche sostanziali della letteratura dell'*overreacher*) che in questo modo si presenta al lettore priva di una esplicita morale e di un giudizio conclusivo sulle azioni narrate. Sull'ambiguità che cogliamo ogni volta che leggiamo un testo in cui è presente un *overreacher*, dove alla condanna del male, alla punizione per il peccato, è sempre collegata una malcelata empatia verso la figura che lo compie, torneremo ancora nelle conclusioni a questo studio.

⁷⁴ T. Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Cleveland and London, Case Western Reserve University, 1973, trans. from the French by Richard Howard, p. 33, citato in R. Jackson, *Fantasy*, cit., pp. 27 ss.

⁷⁵ G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 179.

⁷⁶ Vedi il Cap. 2, p. 38.

⁷⁷ Th. Mann., *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, cit., dall'*Introduzione* di Luca Crescenzi, pp. xi-lxxii; in più occasioni il Curatore definisce Zeitblom un testimone inattendibile, tendenzioso, manipolatore.

5.6 Gli spazi metaforici dell'*overreacher*

In molti dei testi esaminati la dimensione spaziale assume una marcata connotazione simbolica⁷⁸. L'*overreacher* si muove in uno spazio cosmologico e/o geografico caratterizzato da immagini di verticalità sull'asse alto/basso ricollegabili ai miti dell'ascesa/volo e della discesa/caduta. Si tratta di metafore la cui componente morale è preponderante, poiché costituiscono una versione aggiornata della discesa agli inferi - un contraltare della luminosità delle sorti progressive dell'uomo moderno con la sua tecnica, la sua scienza, i suoi progressi – che si esprime anche attraverso la frequentazione di luoghi bui, malfamati, pericolosi. All'opposizione alto/basso si aggiunge, infatti, quella correlata di luce/ombra: la metafora dell'oscurità come assenza di luce e dunque assenza di Dio o di morale è presente in tutti i nostri testi, che hanno i loro snodi cruciali prevalentemente di notte o in condizioni metereologiche prive di luminosità: l'*overreacher* si aggira nelle tenebre.

La frequente presenza di scale, montagne, torri, e successivamente, quando l'*overreacher* diventa una creatura dei nuovi paesaggi urbani, di quartieri alti e bassi, di soffitte e solai⁷⁹ rimanda a immagini già mitologiche e bibliche. Nella Bibbia, ad esempio, Giacobbe (*Genesi*, 28, 12) sogna una scala che dalla terra giunge fino al cielo, sulla quale salgono e scendono gli angeli messaggeri di Dio. Nella tradizione cristiana, la scala di Giacobbe indica il cammino spirituale, con i diversi gradini che diventano altrettante tappe per raggiungere l'esperienza di Dio. La scala è un mezzo che consente la salita verso un luogo elevato, altrimenti inarrivabile con le limitate capacità fisiche dell'uomo, essa indica anche un percorso fatto di tappe (gli scalini) che sono concatenate e susseguenti; non si possono fare salti, che rischierebbero di essere salti nel vuoto, ma ogni momento successivo è radicato in quelli precedenti. Ciò è esattamente l'opposto di quanto accade ai nostri *overreacher*:

⁷⁸ N. Frye, *Words with Power*, cit., p. xxii dell'Introduzione: «the poetic imagination constructs a cosmos of its own, a cosmos to be studied not simply as a map but as a world of powerful conflicting forces. This imaginative cosmos is neither the objective environment studied by natural science, nor a subjective inner space to be studied by psychology. It is an intermediate world in which the images of higher and lower, the categories of beauty and ugliness, the feelings of love and hatred, the associations of sense experience, can be expressed only by metaphor and yet cannot be either dismissed or reduced to projections of something else»; tr. it., Id., *Il potere delle parole*, cit., p. 13: «L'immaginazione poetica costruisce un cosmo tutto suo, che va studiato non come una semplice carta geografica, ma come un mondo di forze in conflitto. Questo cosmo immaginario non è né l'ambiente oggettivo studiato dalle scienze naturali, né lo spazio interiore soggettivo della psicologia. È un mondo intermedio in cui le immagini dell'alto e del basso, le categorie del bello e del brutto, i sentimenti di amore e odio, le associazioni dell'esperienza sensoriale, possono essere espressi solo mediante metafore, eppure non possono essere sottovalutati o ridotti a proiezioni di qualcos'altro».

⁷⁹ Lo spazio dunque assume una dimensione antropologicamente rilevante per i nostri *overreacher*, un aspetto che diverrà ancora più evidente nel passaggio alla dimensione urbana, tale da consentire l'equivalenza *forma urbis = forma mentis*.

nelle loro storie le immagini legate alla verticalità alludono al desiderio di superamento dei limiti senza una gradualità e un'adeguata preparazione, giacché essi cercano sempre scorciatoie e percorsi rapidi di esaltazione ed eccesso. Nel loro caso l'ascesa è un balzo nel buio, cui consegue una inevitabile caduta e le immagini che possono riferirsi alla verticalità non costituiscono un avvicinarsi graduale all'unione col divino, ma al contrario la ricerca di una via di fuga destinata a essere punita.

Nelle due opere che abbiamo definito prototipiche delle narrazioni dell'*overreacher* - *Doctor Faustus* e *Paradise Lost* -, la presenza dell'asse alto/basso è palese, in quanto la dimensione spaziale coincide ancora con la tradizionale gerarchia Cielo – Terra – Inferno; quest'ultimo, ovviamente, è il posto dove Dio getta gli *overreacher* come Faustus e Lucifero. Se in *Doctor Faustus* l'inferno è solo evocato, immaginato e oggetto di descrizione e di narrativa⁸⁰, Milton ne fa il luogo dei primi libri della sua epica cristiana. Frye afferma che le immagini di ascesa e verticalità si dissolvono con il romanticismo per il lento scomparire sia della visione tolemaica del cosmo⁸¹ che del senso di inferiorità dell'uomo rispetto al suo creatore, che è anche dell'artista nei confronti della sua materia. Tuttavia, la verticalizzazione cosmologica interiorizzata dell'asse Paradiso - Terra - Inferi non scompare dall'inconscio⁸² e continua a nutrire la dimensione spaziale delle opere di immaginazione per divenire, ad esempio, un'ottima metafora moderna per l'asse Super-Io - Io – Es: quando la catena da cosmologica diviene psicologica, la discesa agli Inferi, che ancora nel dottor Faustus e in Satana conserva l'aspetto letterale di un movimento fisico, diviene metaforica di uno sprofondare nell'abisso del sé.

In *Frankenstein* le immagini di verticalità giocano sul contrasto tra la sublime magnificenza di montagne e iceberg e la angusta soffitta dove Victor lavora alla costruzione della sua creatura⁸³. Anche in *Dr. Jekyll* il laboratorio segreto dove il dottore conduce i suoi inconfessabili esperimenti è collocato in alto e separato da tutti gli altri ambienti della sua casa signorile. Così in *Dorian Gray* il solaio in cui Dorian nasconde il suo ritratto è un altro

⁸⁰ M.E. D'Agostini, G. Silvani (a cura di), *Faustbuch*, cit., p. 103: «Marlowe offre una interpretazione dell'inferno diversa [dalle fonti] e sorprendentemente attuale descrivendolo come una condizione dello spirito, un luogo morale di solitudine e assenza di Dio».

⁸¹ N. Frye, *Words with Power*, cit., p. 172 ss.; tr. it., cit., pp. 200 ss.

⁸² Ivi, p. 174: «There is no reason for the metaphorical structure to disappear from literature when its application to authority or the physical world does»; tr. it., cit., p. 202: «non vi è alcuna ragione perché la struttura metaforica scompaia dalla letteratura quando cessa di essere applicabile al potere o al mondo fisico».

⁸³ M. Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, cit., p. 34: «In a solitary chamber, or rather cell, at the top of the house, and separated from all the other apartments by a gallery and staircase, I kept my workshop of filthy creation», tr. it., cit., p. 109: «In una stanza solitaria - o meglio, una cella - all'ultimo piano della casa, e separata dagli altri appartamenti, essendo accessibile da una galleria e una rampa di scale, avevo allestito il mio laboratorio per la turpe creazione».

luogo lontano dagli sguardi: l'altezza è divenuta qui metafora dell'ambizione, della presunzione, della smisuratezza e della necessità di nascondere i propri peccati, nonché ovvia metafora dell'inconscio.

Quando l'*overreacher* va per mare la verticalità si esprime attraverso immagini quali il volo degli uccelli, gli alberi delle navi e, all'opposto, gli abissi marini con le loro misteriose creature. All'inizio della *Rime of the Ancient Mariner* incontriamo la rassicurante torre campanaria della chiesa che scompare quando il viaggio comincia davvero e poi riappare quando ci si riavvicina a casa, così l'elevazione degli alberi della nave e del volo dell'albatro è contrapposta alla descrizione delle profondità marine e dei loro spaventosi abitanti. Simili atmosfere ritroviamo in *Moby Dick* con le immagini di verticalità che accompagnano la vita sulla nave, cui si oppone la costante presenza dell'insondabile e misterioso abisso oceanico, di cui ricordo solo due evocazioni: l'avventura di Giona e la balena nelle profondità del mare (e del proprio animo, a seguito del peccato di disobbedienza) oggetto del sermone di Padre Mapple all'inizio del romanzo, e, alla sua conclusione, il vortice infernale in cui vengono risucchiati la nave e il suo equipaggio.

Anche la spazialità urbana in cui si svolgono sia *Dr. Jekyll* e *Dorian Gray* che il *Grande Gatsby* è binaria e oppositiva: in *Dr. Jekyll* c'è la città buona e quella malvagia, in *Dorian Gray* i salotti e i bassifondi, in *The Great Gatsby* East Egg e West Egg, oltretutto la metropoli peccaminosa e ruggente, con i suoi loschi traffici e il suo rumore. Un primo esempio è il passo da *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* in cui l'avvocato Utterson descrive la sua visita al quartiere di Soho dove alloggia Mr Hyde:

The dismal quarter of Soho seen under these changing glimpses, with its muddy ways, and slatternly passengers, and its lamps, which had never been extinguished or had been kindled afresh to combat this mournful reinvasion of darkness, seemed, in the lawyer's eyes, like a district of some city in a nightmare. [...] As the cab drew up before the address indicated, the fog lifted a little and showed him a dingy street, a gin palace, a low French eating house, a shop for the retail of penny numbers and twopenny salads, many ragged children huddled in the doorways, and many women of many different nationalities passing out, key in hand, to have a morning glass; and the next moment the fog settled down again upon that part, as brown as umber, and cut him off from his blackguardly surroundings. This was the home of Henry Jekyll's favourite; of a man who was heir to a quarter of a million sterling.

An ivory-faced and silvery-haired old woman opened the door. She had an evil face, smoothed by hypocrisy⁸⁴.

Non è difficile cogliere qui i tratti di un paesaggio infernale con tutte le abituali connotazioni: oscurità, vizio, figure diaboliche. Lo stesso vale per *Dorian Gray*, dove ai quartieri alti ed eleganti in cui si svolge la vita sociale del protagonista e dei suoi amici viene contrapposta la frequentazione dei bassifondi londinesi, un paesaggio altrettanto disumano e infernale:

he could see the strange, bottle-shaped kilns with their orange, fanlike tongues of fire. [...] Most of the windows were dark, but now and then fantastic shadows were silhouetted against some lamplit blind. He watched them curiously. They moved like monstrous marionettes and made gestures like live things [...]. Over the low roofs and jagged chimney-stacks of the houses rose the black masts of ships. Wreaths of white mist clung like ghostly sails to the yards.⁸⁵

In *The Great Gatsby* l'inferno è la 'Valley of Ashes', squallida, desolata e priva di vita, che Gatsby è obbligato ad attraversare se vuole raggiungere la zona residenziale dell'aristocrazia del capitale (East Egg) dalla meno blasonata area di West Egg dove egli risiede:

This is a valley of ashes — a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air. Occasionally a line of gray cars crawls along an invisible track, gives out a ghostly creak, and comes to rest, and

⁸⁴ R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, cit., p. 23; tr. it., cit., p. 27: «Ai suoi occhi, il desolato quartiere di Soho, striato da questi mutevoli riflessi si stagliava come il presidio di una città da incubo, con le sue strade fangose, i vagabondi laceri, con i lampioni che nessuno aveva spento o che qualcuno era tornato ad accendere per rintuzzare quella nuova funerea incursione dell'oscurità [...] Quando la carrozza si fermò all'indirizzo indicato, la nebbia si sollevò quel tanto da mostrargli una via lurida, uno spaccio di gin, un ristorante francese di infimo ordine, una rivendita al minuto di giornaletti scadenti e di verdure a due soldi; parecchi ragazzini cenciosi accalcati sulle soglie di casa e parecchie donne delle più disparate nazionalità che, chiavi in mano, se ne andavano a farsi il primo bicchierino della mattinata. Ma, dopo un momento, bruna come terra d'ombra, la nebbia calò di nuovo e Utterson perse i contatti con quel miserabile scenario. Questa dunque era la casa del *protégé* di Henry Jekyll, designato l'erede di un quarto di milione di sterline! Una vecchiaia dai capelli d'argento e la faccia d'avorio venne ad aprire la porta. Era una faccia cattiva stirata dall'ipocrisia».

⁸⁵ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., p. 154-55; tr. it., cit., p. 260 ss.: «poté vedere gli strani forni a forma di bottiglia come lingue di fuoco simili a ventagli arancione [...] Quasi tutte le finestre erano buie, ma ogni tanto ombre fantastiche si profilavano sulle imposte illuminate. Si mise a osservarle con curiosità: si muovevano come mostruose marionette e gesticolavano come esseri viventi [...] Oltre i tetti bassi e la fila frastagliata dei camini, si levavano neri alberi di navi; e brandelli di nebbia bianca si avvinghiavano ai pennoni come vele spettrali».

immediately the ash-gray men swarm up with leaden spades and stir up an impenetrable cloud, which screens their obscure operations from your sight.⁸⁶

L'antagonista di Gatsby, Tom Buchanan, trova che la zona sia un luogo terribile⁸⁷.

Questi movimenti di discesa e di ascesa avvengono in quella che Rosemary Jackson definisce 'topografia del fantastico', cui sono peculiari «relatively bleak, empty, indeterminate landscapes [...]. They are spaces beyond the visible, behind the image, introducing dark areas from which anything can emerge. [...] Many fantasies introduce mirrors, glasses, reflections, portraits, eyes [...] to effect a transformation of the familiar into the unfamiliar»⁸⁸. In *Frankenstein*, nonostante le ampie descrizioni di paesaggi alpini e artici con cui Mary Shelley rende omaggio al gusto del sublime⁸⁹, la sensazione che si prova leggendo il racconto di Victor è quello di una costante claustrofobia, di nodo alla gola, di restringimento dell'orizzonte, quel senso di reclusione, isolamento e asocialità che lo contraddistingue in ogni momento della sua storia. Anche la luce dei grandiosi paesaggi montuosi e dei ghiacci non è mai vivida, ma sempre offuscata: «The sun was hot, but we were sheltered from its rays»⁹⁰; «waters, woods, and mountains, obscured in darkness, yet still displaying their dark outlines»⁹¹ e i termini *dark/darkness* (47+16 occorrenze), *black/blackness* (16+1), *gloom/gloomy* (22+10) ricorrono con grande frequenza. La

⁸⁶ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Oxford World's Classics, Oxford, OUP, 2008², p. 21; tr. it., Id., *Il Grande Gatsby*, trad. e cura di Franca Cavagnoli, Milano Feltrinelli, 2013⁴, p. 75: «E' una valle di ceneri, un fondo irreale dove le ceneri crescono come frumento in alture e colline e giardini grotteschi; dove le ceneri prendono la forma di case e comignoli e volute di fumo e, infine, con uno sforzo trascendentale, di uomini grigio-cenere che si muovono offuscati e come già sbriciolati nel pulviscolo. Ogni tanto una fila di carrelli grigi avanza adagio lungo uno sterrato invisibile, esala un cigolio spettrale e si arresta, e subito gli uomini grigio-cenere vi sciamano intorno con vanghe di piombo, sollevando una nube impenetrabile che fa da schermo alle loro oscure operazioni».

⁸⁷ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 23: «'Terrible place, isn't it,' said Tom».

⁸⁸ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London and New York, Methuen, 1981, pp. 42-43; tr. it., Id., *Il Fantastico: La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Pironti, 1986, pp. 39-40: «paesaggi indeterminati, vuoti, relativamente bui [...]. Spazi oltre il visibile, oltre l'immagine, che introducono aree buie da cui qualsiasi cosa può emergere. [...] Molte opere fantastiche introducono specchi, vetri, riflessi, ritratti, occhi [...] per operare una trasformazione del familiare nel poco familiare».

⁸⁹ Per un esempio, vedi M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 64: «the valley assumed a more magnificent and astonishing character. Ruined castles hanging on the precipices of piny mountains [...]. A scene of singular beauty. But it was augmented and rendered sublime by the mighty Alps, whose white and shining pyramids and domes towered above all, as belonging to another earth, the habitations of another race of beings», dove assistiamo a un continuo alternarsi di alti e di bassi come l'umore del nostro Victor. Tr. it., cit., p. 156: «la valle assunse un aspetto ancora più magnifico e sorprendente. Castelli diroccati a ridosso dei precipizi sulle montagne ricoperte d'abeti [...] una scena di singolare bellezza, accresciuta e resa sublime dalla maestosità delle imponenti Alpi, le cui piramidi e le cui cupole bianche e scintillanti torreggiavano su ogni cosa come se appartenessero ad un'altra terra e fossero abitazioni di esseri appartenenti ad un'altra specie».

⁹⁰ Ivi, p. 139, tr. it., cit., p. 273: «il sole era cocente, ma eravamo protetti dai suoi raggi», traduzione in parte modificata.

⁹¹ Ivi, p. 140; tr. it., cit., p. 276: «acque, boschi e montagne, su cui era scesa l'oscurità ma di cui si distinguevano ancora i neri contorni», trad. da me parzialmente modificata.

letteratura dell'*overreacher* ha una dimensione claustrofobica, giacché i nostri personaggi sono intrappolati, confinati, finiscono in spazi angusti, chiusi, bui: «even while it wanders across the Alps, to the northern islands of Scotland, to the frozen wastes of the Arctic, *Frankenstein* is a claustrophobic novel. It presents us not with the landscape of the world but of a single mind, and its extraordinary power [...] resides in its mythic exploration of that mind, and of the consequences of its choices, the mysteries of its impulses»⁹². In *Dr. Jekyll* i termini *dark/darkness* (14 menzioni), *night* e derivati (44 menzioni), *black* e derivati (tra cui *blackmail*, 11 menzioni), costruiscono sì la tipica atmosfera di assenza di luce cara alla moda gotica⁹³, ma l'obiettivo non è quello di suscitare orrore, quanto di conferire ai luoghi precise connotazioni infernali. Se muoversi liberamente nello spazio è una prerogativa dell'uomo nuovo che si è svincolato dai limiti e dai timori del passato alla conquista dell'ignoto e del lontano, qui la possibilità del libero arbitrio anziché aumentare diminuisce con il progredire della degradazione spirituale, fino a strozzare la vittima-peccatore. In *Dorian Gray*, se il giardino dello studio di Basil è il luogo dove Lord Harry compie la corruzione di Dorian - «There was a rustle of chirruping sparrows in the green lacquer leaves of the ivy, and the blue cloud-shadows chased themselves across the grass like swallows. How pleasant it was in the garden!»⁹⁴ -, lo studio del pittore sembra una gabbia da cui si può solo osservare la bellezza dell'Eden, perché non vi è spazio per il mondo, ma solo per l'ossessione artistica; così Dorian: «I must go out and sit in the garden. The air is stifling here»⁹⁵. Similmente Sibyl viene raffigurata come «a caged bird», «free in her

⁹² G. Levine, '*Frankenstein*' and the Tradition of Realism, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 311-316, qui p. 315 [it.: «anche quando è ambientato tra le Alpi, o nelle isole settentrionali della Scozia o tra i deserti ghiacciati dell'Artico, *Frankenstein* è un romanzo claustrofobico. Non ci presenta il paesaggio del mondo ma quello di una sola mente, e la sua straordinaria potenza [...] risiede nella mitica esplorazione di quella mente e delle conseguenze delle sue scelte, i misteri dei suoi impulsi»].

⁹³ Persino al mattino il cielo è scuro quando Utterson visita il quartiere malfamato di Soho, dove Hyde ha il suo appartamento segreto: «It was by this time about nine in the morning, and the first fog of the season. A great chocolate-coloured pall lowered over heaven, but the wind was continually charging and routing these embattled vapours; so that as the cab crawled from street to street, Mr. Utterson beheld a marvellous number of degrees and hues of twilight; for here it would be dark like the back-end of evening; and there would be a glow of a rich, lurid brown, like the light of some strange conflagration; and here, for a moment, the fog would be quite broken up, and a haggard shaft of daylight would glance in between the swirling wreaths», R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 23; tr. it., cit., p. 27: «Si erano fatte le nove del mattino, con la prima nebbia della stagione, un immenso drappo color cioccolata che incombeva basso dal cielo; ma il vento infieriva senza tregua per sbaragliare quei vapori arroccati, cosicché, man mano che la carrozza frusciava lungo le strade, Utterson catturava un'incredibile varietà di gradazioni e sfumature crepuscolari; qui il buio fondo di una sera inoltrata, là densi bagliori rossastri, lividi come lingue di una misteriosa conflagrazione; e più oltre, in uno squarcio della nebbia, un'esile lamina di luce che sbirciava tra il turbinio di volute».

⁹⁴ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 15; tr. it., cit., p. 34: «Tra le foglie verde lacca dell'edera si udì un frullio di passerì cinguettanti, e le ombre azzurre delle nubi si rincorrevano nell'erba come rondini. Com'era gradevole stare in quel giardino!».

⁹⁵ Ivi, p. 21; tr. it., cit., p. 44: «Ho bisogno di andare un po' fuori in giardino. Qui dentro si soffoca».

prison of passion»⁹⁶, che rabbrivisce «at the thought of being free» da colui che la vuole ridurre in schiavitù⁹⁷, anche lei prigioniera della sua illusione. Man mano che si prosegue nel romanzo e l'animo di Dorian degrada, la spazialità si riduce progressivamente: «in the latter part of the novel, Dorian's universe is reduced to a very small spatial area. It becomes so narrow and self-contained that space seems completely annihilated»⁹⁸.

Abbiamo già accennato alla stretta correlazione tra le immagini della verticalità e il mito della caduta, quello che più da vicino prefigura la parabola dei nostri *overreacher*⁹⁹. Nella letteratura occidentale ogni tragedia che implica una ascesa e una caduta non è altro che la ripetizione della caduta originale di Adamo o Lucifero¹⁰⁰. Sino al XVIII secolo il tema della discesa si basa sull'ideologia cristiana della morte punita con l'inferno. Successivamente la letteratura inizia a produrre immagini di inferi meno fisici e più interiorizzati, come abbiamo visto sopra. «Themes of descent often turn on the struggle between the titanic and the demonic within the same person or group. In *Moby Dick*, Ahab's quest for the whale may be mad and 'monomaniacal', as it is frequently called, or even evil so far as he sacrifices his crew and ship to it, but evil or revenge are not the point of the quest. [...] What obsesses Ahab is in a dimension of reality much further down than any whale, in an amoral and alienating world that nothing normal in the human psyche can directly confront»¹⁰¹. Questa affermazione di Frye sull'Achab del *Moby Dick* può estendersi a tutti i nostri protagonisti. Nessuno di loro è in partenza malvagio, come può esserlo un classico *villain* alla Iago, nessuno di loro contiene in sé altro che umanissime dosi di bontà e cattiveria; non abbiamo a che fare con esseri crudeli, animati da sentimenti di disprezzo per l'umanità, bensì (lo abbiamo visto sopra) con soggetti incapaci di relazionarsi agli altri persino nel male. L'*overreacher* non è il *villain* delle tragedie seneciane e poi elisabettiane, in quanto nel suo caso il male non è perpetrato verso qualcuno fuori da sé, ma essenzialmente

⁹⁶ Ivi, p. 54; tr. it., cit., p. 97: «un uccellino in gabbia»; «libera nella prigione della sua passione».

⁹⁷ Ivi, p. 59; tr. it., cit., p. 106: «al pensiero di essere liberata».

⁹⁸ P. Brinzeu, *Dorian Gray's Rooms and Cyberspace*, in C.G. Sandulescu (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Monaco, The Princess Grace Irish Library, 1994, pp. 21-29, qui p. 24 [it.: «nella parte finale del romanzo, l'universo di Dorian si riduce a una dimensione spaziale molto piccola. Diviene così angusto e chiuso che lo spazio sembra completamente annullato»].

⁹⁹ R. Ceserani et al., cit., dalla voce *Conoscenza, sapere*, pp. 481-485, qui p. 481: «Il legame fra conoscenza e caduta è iscritto geneticamente nella storia della cultura occidentale. Il desiderio di sapere è infatti associato in epoca antica alla *hybris*, alla tracotanza, al desiderio di superare i limiti imposti dal volere degli dei».

¹⁰⁰ N. Frye, *Words with Power*, cit., 1990, p. 230; tr. it., cit., p. 262.

¹⁰¹ N. Frye, *Words with Power*, cit., 1990, p. 284; tr. it., cit., p. 320: «I temi della discesa sono spesso incentrati sulla lotta tra il titanico e il demoniaco all'interno della stessa persona o gruppo di persone. In *Moby Dick*, l'impresa di Achab in cerca della balena può sembrare folle e monomaniaca – come viene spesso definita – o addirittura malvagia, visto che egli giunge a sacrificarvi la nave e l'equipaggio, ma né il male né la vendetta sono alla base della ricerca di Achab. [...] Ciò che ossessione Achab è situato in una dimensione della realtà molto al di sotto di qualsiasi balena, in un mondo amorale e alienante che la psiche umana non è in grado di affrontare».

contro se stesso. Quando Bloom confronta i personaggi marloviani con quelli shakespeariani¹⁰², ci aiuta a cogliere questa distinzione: le figure dell'*overreacher*, dal dottor Faustus in poi, descrivono una forma di peripezia tutta moderna, dove la 'quest', da pio viaggio di penitenza e di redenzione, viene sovvertita in una discesa inesorabile verso l'inferno (della propria mente)¹⁰³, un percorso interiore pericoloso, ma a cui questi personaggi sono incapaci di sottrarsi: «It is partly a quest for wisdom, however fatal the attaining of such wisdom may be», «a quest for the wisdom that more mysterious realms in the psyche may reveal to consciousness»¹⁰⁴. Per l'*overreacher* il legame tra conoscenza e caduta diviene quello più generale del superamento dei limiti imposti all'umanità dalle leggi divine, della natura e della scienza. Se infatti quella del dottor Faustus, di Frankenstein, del Dr. Jekyll è una chiara *libido sciendi*, altri *overreacher* mostrano una ambizione che, pur riconducibile in generale a una ossessione di tipo conoscitivo, è affiancata da eccessi di altro genere che si iscrivono nel significato stesso del termine *overreacher*, lo smisurato. Un ulteriore esempio di ciò è la tendenza dei nostri protagonisti a cercare delle scorciatoie per il raggiungimento dei loro desideri, giacché la limitatezza del tempo fisico concesso all'essere umano e il suo ineluttabile esaurirsi è un altro aspetto cui l'*overreacher* si ribella. A partire dai 24 anni concessi al Faustus marloviano con l'invocazione finale affinché tutto si fermi intorno a lui¹⁰⁵, assistiamo a una serie di figure in lotta contro il tempo¹⁰⁶: il riferimento più immediato è a Dorian Gray e alla sua presunzione di divenirne signore. Frye nota che nella caduta l'essere umano viene trasportato nel mondo inferiore del mutamento e della decadenza¹⁰⁷ e, dunque, è come se l'*overreacher* volesse esorcizzare l'inevitabilità della *mutability* delle umane esistenze fermando l'attimo o annullando gli effetti delle proprie azioni. In conclusione, l'*overreacher* profana l'ordine divino perché si rifiuta di

¹⁰² H. Bloom, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, New York, OUP, 1997², nella *Preface* alla seconda edizione l'autore sostiene che Marlowe crea degli iperbolici *overreacher*, mentre Shakespeare crea dei *villains*, pp. xxxii ss.

¹⁰³ Arthur Lindley parla di «subversion of the heroic quest» in *The Unbeing of the Overreacher: Proteanism and the Marlovian Hero*, in «The Modern Language Review», Jan. 1, 1989; vol. 84, 1; pp.1-17, qui p. 3.

¹⁰⁴ N. Frye, *Words with Power*, cit., p. 284 e p. 287; tr. it., cit., p. 320: «è in parte una ricerca della saggezza, per quanto raggiungerla possa risultare fatale»; p. 323: «una ricerca della saggezza che i regni più misteriosi della psiche possono rivelare alla coscienza».

¹⁰⁵ Ch. Marlowe, *Doctor Faustus*, cit., Act V, sc. ii, ll. 146-7: «Stand still, you ever-moving spheres of heaven, / That time may cease and midnight never come»; tr. it., Id., *Il dottor Faust*, cit., p. 167: «Fermatevi sfere del cielo che eternamente ruotate / che il tempo finisca e mezzanotte non venga mai».

¹⁰⁶ Vd. I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1996, p. 41: «it is the solitary ego against time»; tr. it., Id., *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, a cura di Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, Roma, Donzelli, 2007, cit., p. 36: «l'io solitario contro il tempo».

¹⁰⁷ Cfr. N. Frye, *Words with Power*, cit., pp. 179 ss.; tr. it., cit., pp. 207 ss.; vedi anche p. 182: «the world of becoming, where Mutability reigns, and the world of unchanging being in the presence of God»; tr. it., cit., p. 210: «il mondo del divenire, sui cui regna la Mutevolezza, e il mondo dell'immutabilità, su cui regna Dio».

limitarsi alle dimensioni spazio-temporali in dotazione all'essere umano; egli, come ci indica il nome che abbiamo scelto per definirlo, vuole 'reach over them', superarle, sorpassarle, annullare spazio e tempo.

5.7 L'*overreacher* e la creatività

Il processo di creazione è una sorta di agonia faustiana.¹⁰⁸

Il mito della creazione è spesso evocato o sussunto nei testi dell'*overreacher*, dove la coppia archetipica creatore/creatura, padre/figlio incrocia quelle antitetiche di umanità e violenza, innocenza e malizia, Bene e Male. Come abbiamo in parte già osservato sopra, Freud e la critica di derivazione psicoanalitica interpretano questa necessità di sfidare il paterno come conflitto edipico. Nei nostri testi la componente della ribellione al proprio creatore, che accompagna molte cosmologie, diviene centrale a partire dalla visione miltoniana della *Genesi*, dove il Satana che si rivolta contro il Padre creatore è lo stesso che tenta le nuove creature umane, Adamo ed Eva. Tale circolarità distruttiva si discosta dalle tradizioni classiche e bibliche, nelle quali solitamente alle fasi creativa e distruttiva segue una rinascita, che è assente invece nelle storie dell'*overreacher*. Fanno eccezione la visione umanistico/progressista della seconda parte del *Faust* goethiano e in parte la caratterizzazione del Vecchio Marinaio nella *Rime* di Coleridge, dove predominano i tratti del *wanderer* dolente e la morte si trasforma in una Morte-in-Vita. In questa ultima sezione, dunque, formuleremo alcune ulteriori ipotesi sulla funzione estetica e culturale dell'*overreacher* letterario nell'ambito della dialettica di creazione/distruzione sopra osservata.

Commentando il giudizio che Marx dà della borghesia nella prima parte del *Manifesto*, Marshall Berman così sintetizza:

If we look behind the sober scenes that the members of our bourgeoisie create, and see the way they really work and act, we see that these solid citizens would tear down the world if it paid. Even as they frighten everyone with fantasies of proletarian rapacity and revenge, they themselves, through their inexhaustible dealing and

¹⁰⁸ Devo questa bella formulazione a Luca Crescenzi durante la presentazione dell'edizione italiana del *Doktor Faustus* da lui curata, svoltasi nella sede dell'Istituto Italiano di Studi Germanici a Villa Sciarra in Roma, il 14 giugno 2016.

developing, hurtle masses of men, materials and money up and down the earth, and erode or explode the foundations of everyone's lives as they go. Their secret - a secret they have managed to keep even from themselves - is that, behind their facades, they are the most violently destructive ruling class in history. [...T]hese bourgeois have alienated themselves from their own creativity because they cannot bear to look into the moral, social and psychic abyss that their creativity opens up.¹⁰⁹

Berman elenca poi le polarità che animano la cultura borghese: «the theme of insatiable desires and drives, permanent revolution, infinite development, perpetual creation and renewal in every sphere of life; and its radical antithesis, the theme of nihilism, insatiable destruction, the shattering and swallowing up of life, the heart of darkness, the horror»¹¹⁰. In questo modo Berman riesce a contenere in un unico concetto le due narrazioni della modernità: quella di un rivoluzionario progresso a favore del benessere dell'umanità e quella di un infinito incubo fatto di violenza e sfruttamento, in cui il soggetto libera tutte le sue energie, ma di cui allo stesso tempo cade vittima. La figura letteraria che meglio rappresenta questo dualismo tra creatività e nichilismo, tra attivismo e distruzione nell'ambito culturale di nostro interesse è l'*overreacher*, a dimostrazione che «the roots of our creativity are tainted – that civilization is rooted in the barbarism of exploitation»¹¹¹. Se accettiamo che il male prospera dove maggiore è la libertà individuale¹¹², l'uomo nuovo è il più potente degli esseri, ma anche il più malvagio, giacché acquisisce «godlike powers of creation. But like most potent sources of invention, these capabilities are also deeply dangerous. Such an animal is in constant peril of developing too fast, overreaching itself and bringing itself to

¹⁰⁹ M. Berman, *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988², p. 100-101, enfasi mia; tr. it., Id., *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, trad. di Valeria Lalli, Bologna, Il Mulino, 2012², p. 132: «Se guardiamo aldilà del composito scenario creato dai protagonisti della nostra borghesia, e osserviamo come essi effettivamente operano ed agiscono, vediamo che questi solidi cittadini sarebbero pronti a distruggere il mondo se ciò fruttasse. Proprio mentre terrorizzano tutti con le fantasie sulla rapacità e sullo spirito di vendetta del proletariato, loro stessi, grazie al loro commercio e al loro sviluppo inesauribili, muovono ingenti quantità di uomini, di materiali e di denaro su e giù per la terra, erodendo o facendo saltare le fondamenta della vita di ognuno, nella loro avanzata. Il loro segreto – un segreto che sono riusciti a nascondere anche a se stessi – sta nel fatto che, dietro la facciata, costoro sono parte della classe dominante più violentemente distruttiva della storia. [...] *Questi borghesi si sono estraniati dalla propria creatività non riuscendo a sopportare la vista dell'abisso morale, sociale e psichico scavato da quella stessa creatività*», enfasi mia.

¹¹⁰ Ivi, p. 102; tr. it., cit., p. 134: «il tema dei desideri e degli impulsi insaziabili, della rivoluzione permanente, dello sviluppo infinito, della creazione, del rinnovamento perpetui in ogni sfera della vita umana; e la sua radicale antitesi, vale a dire il tema del nichilismo, dell'insaziabile distruzione, della vita frantumata e inghiottita, del cuore di tenebra, dell'orrore», traduzione in parte modificata.

¹¹¹ T. Eagleton, *Sweet Violence, The Idea of the Tragic*, cit., p. 242 [it.: «le radici della nostra creatività sono marce – che la civiltà è figlia della barbarie dello sfruttamento»].

¹¹² T. Eagleton, *On Evil*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, p. 30.

nothing»¹¹³. Simili giudizi sulla potenza distruttiva del meccanismo inarrestabile che si è messo in moto con la modernità nel mondo occidentale sono espressi da osservatori molto diversi fra loro per epoche e convinzioni: sia da chi - Marx, Nietzsche o Spengler -, vi inserisce un progetto, una proposta di rinascita, sia da osservatori a noi contemporanei (i già citati Berman e Eagleton, ad esempio) che ne rilevano perlopiù la rapacità e l'inevitabile tragicità. Ebbene, non è difficile leggere le storie dell'*overreacher* come *cautionary tales* che mettono in guardia dal pericolo di affidarsi «all'ideologia emancipativa e progressiva della Storia, [...alla] separazione dei saperi per ottenere con la settorialità dell'analisi il massimo della conoscenza, innalzando sopra ogni cosa la scienza e la tecnica»¹¹⁴, o dall'uso della natura e della bellezza come beni di consumo o mezzi per altri fini.

5.7.1 La creatività distruttiva - Irresponsabilità e vanità del creatore

La creatività umana [...] è inevitabilmente demoniaca: produce, cioè, realtà in cui, in grado maggiore o minore, l'elemento distruttivo è presente e operante. [...]L]a creazione stessa rischia sempre di sfuggire al controllo dello spirito, dell'intelletto e della coscienza lasciando emergere il suo fondamento dissolutore. Ciò vale tanto nell'ambito della creatività individuale – soprattutto artistica – quanto in quella delle grandi realtà sociali – politiche, religiose, economiche – le quali possono in ogni momento pervertirsi in strumenti distruttivi laddove le forze inconsce prendano il sopravvento.¹¹⁵

Queste considerazioni in merito al dualismo demoniaco di creatività e distruttività che presiede a ogni opera originale dello spirito sembrano adattarsi bene alle nostre storie. Due dei nostri protagonisti, Frankenstein e Jekyll, sono creatori che sfidano le leggi naturali nell'ambizione di realizzare prodotti che valichino la sfera dell'umano. Achab, così come era accaduto al marinaio di Coleridge, è un distruttore della creaturalità, mentre *Dorian Gray* è un romanzo pieno di creatori: «Basil is a conventional artist, apart from his attraction to Dorian; Lord Henry and Dorian are aesthetes – artists of their own lives – whose hope is to

¹¹³ Ivi, p. 31 [it.: «i poteri divini della creazione. Ma come la maggior parte delle grandi fonti dell'invenzione, queste capacità sono anche profondamente pericolose. Un essere siffatto è sempre in costante pericolo di evolvere troppo rapidamente, di strafare e di autoannientarsi»].

¹¹⁴ O. Spengler, *Il tramonto*, cit., dall'Introduzione di Stefano Zecchi, p. x.

¹¹⁵ Th. Mann, *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, cit., p. xxvi s. dell'Introduzione di L. Crescenzi.

generate a New Hedonism»¹¹⁶. Al pari di Frankenstein e Jekyll che irresponsabilmente danno vita a esseri che non hanno la possibilità di sopravvivere nel mondo, l'artista Basil ignora la componente sociale e comunicativa del suo atto creativo e diviene l'autore di un'opera che rifiuta di donare allo sguardo della comunità¹¹⁷, determinandone la degenerazione in mostro. Lord Henry Wotton è colui che 'forma' il carattere di Dorian, il suo maieuta, il suo Pigmalione¹¹⁸. Lo stesso Dorian, oltre a dare vita (come Faust) a ombre e mondi irreali, illusori¹¹⁹, usa la creatività, l'arte del pittore Basil Hallward, per raggiungere un obiettivo che è oltreumano. Lo sfruttamento delle componenti creative priva l'essere umano di una affettività autentica e ne stigmatizza la vanità come elemento distruttivo: Victor non riesce ad amare la propria creazione, ne prova ripugnanza; Jekyll si sdoppia in un essere di cui riconosce la deformità; nonostante la sua prima reazione sia positiva («when I looked upon that ugly idol in the glass, I was conscious of no repugnance, rather of a leap of welcome. This, too, was myself»¹²⁰), egli non è capace a convivere. Anche in *Dorian Gray* il ritratto progressivamente imbruttisce restituendo l'immagine autentica del protagonista. Egli dapprima tenta di negare l'evidenza del cambiamento, ma poi relega il quadro lontano dai suoi occhi. Questo disconoscimento, questo abbandono della propria parte creativa è un atto tremendo che ci riporta al concetto di responsabilità individuale nei confronti delle proprie creazioni. Il peccato più grave dell'*overreacher* non è tanto la volontà di realizzare i propri desideri, quanto il rifiuto di assumersene la responsabilità. L'ambizione da sola non sarebbe sufficiente a condannarlo, se egli fosse in grado di accogliere senza riserve il proprio potere

¹¹⁶ J.C. Oates, 'The Picture of Dorian Gray': Wilde's Parable of the Fall, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, 1988, pp. 422-431, qui p. 427 [it.: «Basil è un artista convenzionale, a parte la sua attrazione per Dorian; Lord Henry e Dorian sono esteti – artisti delle proprie vite – la cui speranza è quella di generare un Nuovo Edonismo»].

¹¹⁷ O. Wilde, *Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., p. 7: «I really can't exhibit it. I have put too much of myself in it», perché (p. 9): «every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter»; tr. it., cit., p. 21: «davvero, non posso esporlo. In questo ritratto ho rivelato troppo di me stesso»; p. 24: «ogni ritratto dipinto con sentimento è il ritratto dell'artista, non del modello».

¹¹⁸ Ivi, p. 49 e p. 51: «Lord Henry watched him with a subtle sense of pleasure. How different he was now from the shy frightened boy he had met in Basil Hallward's studio! His nature had developed like a flower, had borne blossoms of scarlet flame. Out of its secret hiding-place had crept his soul, and desire had come to meet it on the way. [...] To a large extent the lad was his own creation»; tr. it., cit., p. 90 e p. 93: «Lord Henry lo osservava con un piacere sottile. Che differenza da quel ragazzo timido e intorpidito che aveva incontrato nello studio di Basil Hallward! La sua natura era sbocciata, aveva dischiuso corolle di fiamma scarlatta. Da segreti nascondigli era sgusciata via la sua Anima e il Desiderio le era andato incontro sullo stesso cammino [...] Dorian era in gran parte una sua creazione», enfasi mia.

¹¹⁹ Ivi, p. 109: «It was the creation of such worlds as these that seemed to Dorian Gray to be the true object, or amongst the true objects, of life» [tr. it., cit., p. 190: «Era la creazione di un mondo simile che appariva a Dorian come il vero scopo, o uno dei veri scopi, della sua vita»]. Anche qui domina l'elemento dell'«intellectual curiosity» di Frankenstein e Jekyll.

¹²⁰ R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 51; tr. it., cit., p. 63: «quando lo specchio mi rimandò per la prima volta la sua brutta parvenza, non mi sentii di ripudiarlo, ma di accoglierlo con slancio. Anche quello ero io».

creativo e la materializzazione dei propri mostri interiori. Dai testi emerge l'impossibilità per l'essere umano di sostituirsi al Dio creatore ai cui poteri ambisce.

I nostri *overreacher* esemplificano un percorso creativo che va dalla ricerca del dominio totale sulla propria materia alla assoluta perdita di controllo. In *Dorian Gray*, ad esempio, «the Decadent ideal of artistic control over life and its laws merges with the scientific dream of a similar control, dramatized in such nineteenth-century gothic science fiction as *Frankenstein* and *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*»¹²¹. Il potere che Lord Henry si illude di esercitare sul suo pupillo Dorian (simile a quello dello stesso Dorian sul ritratto che degenera al suo posto)¹²² somiglia molto a quello che Victor ambirebbe avere sulla creazione della vita e Jekyll sulla parte malvagia di sé.

Metaphorically, the Promethean spirit is the ambition to imitate reality, to make an equivalent and yet a better one. In creating the monster, Frankenstein tries to name nature and thus control it.

But he can neither name nor control. He fails to accept his creation, and this failure reflects perfectly the alienation entailed in committing himself to his imitation of nature.¹²³

L'incapacità di Victor di dare un nome alla sua creazione (come abbiamo osservato nel Capitolo 1 nominare è un atto di riconoscimento e di appropriazione), equivale al suo mancato controllo sugli esiti del suo gesto. Allo stesso modo, in *Dr. Jekyll* chiunque vede Hyde per la prima volta si trova nella impossibilità di definirlo:

He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling

¹²¹ D. L. Lawler, *Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in 'Dorian Gray'*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, 1988, pp. 431-457, qui p. 447 [it.: «l'ideale decadente del controllo dell'artista sulla vita e sulle sue leggi si fonde con il sogno dello scienziato di un analogo controllo, come viene raccontato in alcuni romanzi gotici dell'Ottocento quali *Frankenstein* e *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde*»].

¹²² La sua diviene «a nature over which he seemed, at times, to have almost entirely lost control», in O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 105; tr. it., cit., p. 184: «[una] natura sulla quale, talvolta, gli sembrava di aver perso quasi completamente il controllo».

¹²³ G. Levine, *The Pattern: Frankenstein and Austen to Conrad*, in Id., *The Realistic Imagination: English Fiction from 'Frankenstein' to 'Lady Chatterley'*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1981, pp. 23-57, qui p. 29 [it.: «Metaforicamente, lo spirito prometeico è l'ambizione a imitare la realtà, a crearne una equivalente o addirittura migliore. Creando il mostro, Frankenstein cerca di nominare la natura per controllarla. Ma non riesce né a nominarla né a controllarla. Egli si rifiuta di accettare la sua creazione e questo suo fallimento riflette perfettamente l'alienazione di chi desidera imitare la natura»].

of deformity, although I couldn't specify the point. He's an extraordinary-looking man, *and yet I really can name nothing out of the way*. No, sir; I can make no hand of it; I can't describe him. And it's not want of memory; for I declare I can see him this moment.¹²⁴

Mr. Hyde was pale and dwarfish, he gave an impression of deformity without any *nameable* malformation, [...] all these were points against him, but not all of these together could explain the hitherto unknown disgust, loathing, and fear with which Mr. Utterson regarded him. 'There must be something else,' said the perplexed gentleman. 'There *is* [enfasi dell'Autore] something more, *if I could find a name for it*'.¹²⁵

L'impossibilità di nominare e dunque di controllare si estende a tutte le azioni dell'*overreacher*, che sono contro-natura e confinano con il mostruoso. Così Jekyll, ad esempio, scrive di sé a Utterson: «I have brought on myself a punishment and a danger *that I cannot name*»¹²⁶ e successivamente comunica di trovarsi in una «*nameless* situation»¹²⁷. L'ambiguità conferita a identità e circostanze talmente oltre-umane da non essere definite/definibili è presente anche in *Dorian Gray*, dove l'espedito di tacere il nome serve a proteggere i propri segreti. Inizialmente, il pittore Basil teme che rivelare a Lord Henry il nome del ragazzo di cui si è infatuato e di cui sta dipingendo il ritratto gli sottragga l'esclusiva su di lui. Di seguito, è Dorian stesso che nasconde la propria identità a Sibyl, circostanza che allarma sia la madre che il fratello della ragazza: «My child, you are far too young to think of falling in love. Besides, what do you know of this young man? You don't even know his *name*»¹²⁸, dice la madre e: «You don't know his *name*»¹²⁹, si preoccupa il fratello, cui Sibyl replica: «He is called Prince Charming. Don't you like the *name*»¹³⁰.

¹²⁴ R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, pp. 11-12, qui è Enfield che parla; tr. it., cit., p. 11: «Non è facile da descrivere. C'è qualcosa che non quadra nel suo aspetto, qualcosa di sgradevole; di detestabile, addirittura. Non ho mai visto un uomo che mi ripugnasse così tanto, senza che ne sappia veramente dire il perché. Deve essere deforme, da qualche parte. Ho avuto la netta sensazione di una deformità, ma non saprei precisare dove. Quell'uomo non è normale, *eppure non saprei indicare in lui una sola cosa fuori dell'ordinario*. Non so dirlo, mi arrendo; non riesco a descriverlo. E non è per un vuoto di memoria, perché vi assicuro che lo vedo come se lo avessi di fronte a me in questo momento».

¹²⁵ Ivi, p. 17, qui è l'avvocato Utterson che medita su quanto ha appena visto; tr. it., cit., p. 19: «Hyde era pallido e aveva le dimensioni di un nano; dava l'impressione di deformità, *senza però che si riuscisse a dire per quale malformazione* [...]. Tutti elementi sfavorevoli, ognuno per proprio conto; ma, pur volendoli sommare, non bastavano a spiegare quelle sensazioni sconosciute di disgusto, ribrezzo e paura, che lo assalivano pensando a lui. 'Ci deve essere dell'altro', si diceva questo gentiluomo perplesso. 'Anzi, *c'è dell'altro*. Se solo riuscissi a trovare un nome per quella cosa!», enfasi mie, tranne quest'ultima.

¹²⁶ Ivi, p. 30; tr. it., cit., p. 37: «Ho attirato su di me una punizione e un pericolo che *non posso nominare*», enfasi mia.

¹²⁷ Ivi, p. 41; tr. it., cit., p. 51: «inconfessabile situazione», enfasi mia.

¹²⁸ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 54; tr. it., cit., p. 98: «Bambina mia, sei troppo giovane per innamorarti. E poi, che cosa ne sai di questo giovanotto? Non sai nemmeno *come si chiama*», enfasi mia.

¹²⁹ Ivi, p. 56; tr. it., cit., p. 101: «non sai nemmeno *come si chiama*», enfasi mia.

¹³⁰ Ivi, p. 59; tr. it., cit., p. 105: «Lo chiamo Principe Azzurro. Ti piace questo *nome*?», enfasi mia.

Successivamente, quando Dorian è già sprofondato nella sua doppia vita, così medita: «There were moments, indeed, at night, when, lying sleepless in his own delicately scented chamber, or in the sordid room of the little ill-famed tavern near the docks which, *under an assumed name and in disguise*, it was his habit to frequent, he would think of the ruin he had brought upon his soul with a pity that was all the more poignant because it was purely selfish»¹³¹. È il nome di Dorian a provocare la rovina di chi viene a lui associato ed è quello del pittore scritto con chiarezza sul quadro riposto in soffitta a ricordarne a quest'ultimo la paternità, nonostante Basil voglia disconoscerla. Verso la fine Dorian «was tired of hearing his own *name*»¹³², nulla riesce più a compensare la prigione che il suo narcisismo è diventato. Negare il nome o nascondersi dietro altri nomi è dunque segno di una creatività irresponsabile, le cui componenti principali sono ambizione e vanità¹³³.

Che l'*overreacher* sia un creatore vanaglorioso e incosciente è ben esemplificato in Victor Frankenstein. Esso è divenuto il prototipo dello scienziato autodistruttivo che non considera le conseguenze delle sue azioni perché non è prudente o pre-vidente (ricordiamo che pre-veggenza o pre-videnza sono alla radice di una delle più probabili etimologie del nome greco Prometeo), caratteristica che condivide con tutti gli altri *overreacher* le cui esistenze sono dominate dall'irrazionalità. Victor agisce schiavo degli impulsi e delle passioni, che hanno conseguenze fatali: «I allowed myself to be governed by the impulses of the moment»¹³⁴. Ciò che decide e ciò che fa è sempre frutto di errori che a loro volta ne

¹³¹ Ivi, p. 106; tr. it., cit., p. 186: «In certe notti, però, mentre giaceva sveglio nella sua camera da letto delicatamente profumata o in una stanza di qualche taverna malfamata vicino ai Docks – che aveva preso l'abitudine di frequentare *camuffato o sotto falso nome* – aveva momenti nei quali, con una pietà tanto più cocente in quanto puramente egoistica, si trovava a riflettere sulla rovina in cui aveva trascinato la propria anima», enfasi mia. Il brano ci ricorda un passaggio in *Dr. Jekyll*: «Yes, I preferred the elderly and discontented doctor, surrounded by friends and cherishing honest hopes; and bade a resolute farewell to the liberty, the comparative youth, the light step, leaping impulses and secret pleasures, that I had enjoyed in the disguise of Hyde. I made this choice perhaps with some unconscious reservation, for I neither gave up the house in Soho, nor destroyed the clothes of Edward Hyde, which still lay ready in my cabinet», R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 55-6; tr. it., cit., p. 67: «Sì, preferii l'anziano dottore, scontento ma circondato dagli amici e animato da oneste speranze. Sì, detti un addio risoluto alla libertà, alla relativa giovinezza, al passo leggero, ai palpiti delle emozioni e ai piaceri segreti che avevo goduto sotto le sembianze di Hyde. Feci questa scelta, ma con qualche inconsapevole riserva, se è vero che non mi liberai dell'appartamento di Soho né distrussi gli abiti di Hyde, ancora al loro posto nel mio studio, pronti per l'uso».

¹³² O. Wilde, *Dorian Gray*, p. 180; tr. it., cit., 305: «era stanco persino di sentir pronunciare il proprio *nome*», enfasi mia.

¹³³ Vale la pena ricordare che nella tradizione cristiana il peggiore dei 7 peccati capitali è la superbia («Initium omnis peccati est superbia», *Vulgata, Ecli.* 10,15; *KJV, Ecclesiasticus* 10, 13: «For pride is the beginning of sin») e la vanità ne costituisce un aspetto saliente. È anche interessante notare che in alcune tradizioni cristiane orientali la vanità (o vanagloria) costituiva un vizio capitale a se stante (cfr. Evagrio Pontico, *Antirrheticus*, Cap. 15-16), mentre nel cattolicesimo essa è inclusa in quello di superbia. In *Dorian Gray*, ad esempio i termini *vain/vanity* ricorrono in tutto 17 volte, che sommate all'omofono cognome di Sibyl e del fratello vendicatore 'Vane' (58 volte), danno come risultato una notevole intensità del termine.

¹³⁴ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 110; tr. it., cit., p. 227: «permettevo agli impulsi del momento di governarmi».

causano altri. In *Dr. Jekyll*, sebbene lo sdoppiamento del protagonista avvenga per un atto ‘scientifico’ frutto di ben meditate ricerche, la giustificazione a esso e quanto avviene durante la trasformazione sono conseguenze della parte irrazionale dell’essere umano. Il moderno Prometeo si sente a tutti gli effetti un benefattore, come era stato prima di lui il Titano greco¹³⁵, e fornisce una giustificazione umanitaria, filantropica, alle sue pulsioni e alle sue ambizioni:

Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs.¹³⁶

Ma mentre il semidio Prometeo sfida gli ingiusti dei per un fine nobile, il bene dell’umanità, gli *overreacher* agiscono per fini personali. L’aspirazione a una attività creativa assimilabile a quella divina è nozione trasversale al romanticismo, ma Mary Shelley, e dopo di lei altri autori della letteratura dell’*overreacher*, la elabora in modo da offrire di questa creatività un quadro desolante e misero, e l’*overreacher* dall’ego ipertrofico che gioca a fare Dio non ha nulla del superuomo, dell’essere semidivino:

By contrast to her husband, Mary Shelley looked to the creative aspects of Prometheus’ persona to ask important questions about the limits of the artistic and scientific imagination [...] But above all, the novel raises enduring Promethean questions about the dangers of unbridled scientific research and the limitations of the creative process – what are the moral issues involved when mankind metaphorically steals fire and usurps the divine power of creation?¹³⁷

¹³⁵ Victor «aspires to become greater than his nature will allow», ivi, p. 32; tr. it., cit., p. 107: «aspira a diventare più grande di quanto la sua natura gli consenta».

¹³⁶ Ivi, p. 33; tr. it., cit., p. 108: «La vita e la morte mi apparivano come barriere ideali che prima dovevo rompere al fine di riversare un torrente di luce nel nostro mondo oscuro. Una nuova specie mi avrebbe benedetto come suo creatore e sua origine, mentre molti esseri felici e perfetti avrebbero dovuto a me la loro esistenza. Nessun padre avrebbe potuto aspirare dal proprio figlio una gratitudine così completa come quella che avrei meritato da loro».

¹³⁷ C. Dougherty, *Prometheus*, London and New York, Routledge, 2006, p. 109 e p. 111 [it.: «A differenza del marito, Mary Shelley guardava agli aspetti creativi della figura di Prometeo per porre questioni importanti sui limiti dell’immaginazione scientifica e artistica. [...] Ma, soprattutto, il romanzo solleva quesiti prometeici tuttora attuali sui pericoli di una ricerca scientifica senza freni e sui limiti del processo creativo – quali questioni morali sono in gioco quando l’umanità ruba il fuoco e usurpa il potere divino della creazione?»].

A voler essere generosi, Victor appare come un individuo «removed from direct personal responsibility even for his own ambitions: for the most part he is described as passively consumed by energies larger than himself or as quite literally unconscious and ill»¹³⁸. L'entusiasmo per il potere creativo dell'essere umano sembra messo fortemente in discussione: dall'illusione di Victor di beneficiare l'umanità attraverso la produzione di un essere perfetto, alla presunzione di Jekyll di separare la parte malvagia, istintuale e selvaggia per poterla incanalare e controllare, fino all'ambizione di Dorian di concepire una nuova filosofia, un nuovo atteggiamento esistenziale che avrebbe avuto «in the spiritualizing of the senses its highest realization»¹³⁹, le storie narrate nei testi dell'*overreacher* interrogano la nozione della divinizzazione del processo creativo raccontandoci che ogniquale volta il sedicente creatore si pone in un atteggiamento di sfida nei confronti delle regole naturali e sociali e si allontana dal senso comune, il sistema che ha prodotto si autodistrugge, perché non è in armonia col tutto. Così avviene, ad esempio, che di tutte le possibili risorse a sua disposizione, Victor scelga di privilegiare quella distruttiva, così come nonostante l'amore e l'ammirazione delle figure equivalenti/speculari da cui è circondato (Clerval, Elizabeth e poi Walton), egli scelga di dare vita in solitudine a una creatura che incarna gli aspetti più mostruosi e negativi, rinunciando all'amore o alla relazione con l'altro. Egli ammetterà parzialmente le proprie responsabilità solo in extremis: per tutto lo svolgimento della vicenda sceglie di non rivelare la paternità del mostro, anche dopo che esso ha colpito persone innocenti e assai vicine a lui: «These reflections determined me, and I resolved to remain silent»¹⁴⁰; «I was guiltless»¹⁴¹; «I was innocent»¹⁴². «I avoided explanation, and maintained a continual silence concerning the wretch I had created. I had a feeling that I should be supposed mad, and this forever chained my tongue»¹⁴³. Notiamo che la versione rivista del 1831 in parte ammorbidisce questi sentimenti e trova giustificazioni al silenzio

¹³⁸ G. Levine, *The Ambiguous Heritage of 'Frankenstein'* in Levine G. and Knoepfelmacher U.C. (eds.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley, Los Angeles and London, Univ. of California Press, 1979, pp. 3-30, qui p. 10 [it.: «esonero dalla diretta responsabilità personale persino per la sua ambizione: in gran parte del romanzo è descritto come un essere passivamente consumato da energie più grandi di lui o letteralmente incosciente o malato»]. Anche il personaggio di Jekyll degenera in uno stato patologico: «I became, in my own person, a creature eaten up and emptied by fever, languidly weak both in body and mind», R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 60; tr. it., cit., p. 74: «mi ridussi, nella persona di Jekyll, a una larva divorata e consumata dalla febbre, a un essere che languiva in uno stato di sfinito fisico e mentale».

¹³⁹ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit. p. 108; tr. it., cit., p. 188: «il suo più alto compimento nella spiritualizzazione dei sensi».

¹⁴⁰ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 51; tr. it., cit., p. 136: «Tali riflessioni furono determinanti e mi convinsero a rimanere in silenzio».

¹⁴¹ Ivi, p. 116; tr. it., cit., p. 237: «Io non ero colpevole».

¹⁴² Ivi, p. 125; tr. it., cit., p. 251: «Ero innocente».

¹⁴³ Ivi, p. 133; tr. it., cit., p. 265: «Continuai a non dare spiegazioni e mantenni l'assoluto silenzio sull'abominio che avevo creato: ero persuaso che mi avrebbero creduto matto e questo, già di per sé, era sufficiente a serrarmi le labbra».

colpevole del Victor prima maniera, adducendo poco convincenti motivazioni altruistiche: «But, besides, I could not bring myself to disclose a secret which would fill my hearer with consternation and make fear and unnatural horror the inmates of his breast. I checked, therefore, my impatient thirst for sympathy and was silent»¹⁴⁴. Anche in fin di vita le sue ammissioni sono solo parziali, queste le sue ultime parole a Walton:

You may give up your purpose, but mine is assigned to me by heaven [...] During these last days I have been occupied in examining my past conduct; *nor do I find it blameable*. In a fit of enthusiastic madness I created a rational creature and was bound towards him to assure, as far as was in my power, his happiness and well-being.

This was my duty, but there was another still paramount to that. My duties towards the beings of my own species had greater claims to my attention because they included a greater proportion of happiness or misery.¹⁴⁵

Al termine ricaviamo un quadro di Victor come di un codardo, oscillante fra sempre più frequenti attacchi di malattia nervosa in cui altri debbono occuparsi di lui, e brevi momenti di esaltazione, incapace di comunicare e di prendere decisioni per sé e la comunità dei suoi affetti. Ironicamente, in *Frankenstein* il verbo *resolve* compare 33 volte e *resolution/s* 11 volte. La stessa inanità è riscontrabile in *Dr. Jekyll*: «I resolved in my future conduct to redeem the past»¹⁴⁶, racconta il dottore, ma la sua *resolution* è di breve respiro: «I was still cursed with my duality of purpose; and as the first edge of my penitence wore off, the lower side of me, so long indulged, so recently chained down, began to growl for licence»¹⁴⁷. La sua confessione finale contiene molti passi autogiustificativi e rivela una distorta percezione di sé:

¹⁴⁴ M. Shelley, *Frankenstein, Appendix B* (testo del 1831), p. 227; tr. it., cit., p. 265: «Ma oltre a ciò mi era impossibile rivelare un segreto che avrebbe riempito chi mi ascoltava di costernazione, popolando il suo cuore di paura e abominevoli orrori. Così tenevo a freno la mia impaziente sete di comprensione e rimanevo in silenzio».

¹⁴⁵ M. Shelley, *Frankenstein*, Norton Critical Edition, cit., p. 156; tr. it., cit., p. 303-04: «Potete rinunciare a conseguire il vostro scopo, ma il mio mi è stato assegnato dal Cielo [...] Questi ultimi giorni li ho trascorsi a riesaminare la mia passata condotta e *non la trovo biasimevole*: in un accesso di folle entusiasmo ho creato una creatura razionale ed avevo l'obbligo di assicurarle, per quanto potessi, salute e felicità. *Era questo il mio dovere*, tuttavia ce n'era un altro più superiore a questo: gli obblighi verso i miei simili richiedevano maggiore attenzione perché da essi dipendeva una maggior proporzione di felicità o dolore», enfasi mia.

¹⁴⁶ R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 57; tr. it., cit., p. 71: «Il futuro avrebbe riscattato il passato, era questa la mia risoluzione».

¹⁴⁷ Ivi, p. 57-58; tr. it., cit., p. 71: «ero ancora perseguitato dalla maledizione della mia duplicità; e quando la fitta più acuta del pentimento si alleviò, i miei più bassi istinti, così a lungo assecondati e ora così saldamente incatenati, cominciarono a ringhiare per uscire dalla prigione».

I was [...] inclined by nature to industry, fond of the respect of the wise and good among my fellow-men, and thus, as might have been supposed, with every guarantee of an honourable and distinguished future. [...]the worst of my faults was a certain *impatient gaiety of disposition*, such as has made the happiness of many, but such as I found it hard to reconcile with my *imperious desire to carry my head high*, and wear a more than commonly grave countenance before the public. Hence it came about that I concealed my pleasures; and that [...] I stood already committed to a profound duplicity of life. Many a man would have even blazoned such irregularities as I was guilty of; but from the high views that I had set before me, I regarded and hid them with an almost morbid sense of shame. *It was thus rather the exacting nature of my aspirations than any particular degradation in my faults, that made me what I was* [...] Though so profound a double-dealer, *I was in no sense a hypocrite*; both sides of me were in dead earnest; I was no more myself when I laid aside restraint and plunged in shame, than when I laboured, in the eye of day, at the furtherance of knowledge or the relief of sorrow and suffering.¹⁴⁸

Sono proprio le parole con cui Jekyll si assolve dall'accusa di ipocrisia a fare di lui un ipocrita, come lo stesso Stevenson ebbe a scrivere in una lettera di commento a uno dei primi adattamenti teatrali del suo romanzo: «There is no harm in a voluptuary; and none [...] in what prurient fools call 'immorality'. The harm was in Jekyll, because he was a hypocrite [...]. The Hypocrite let out the beast in Hyde - who is no more sexual than another, but who is the essence of cruelty and malice, and selfishness and cowardice, and these are the diabolic in man»¹⁴⁹. Se Jekyll non si percepisce come un novello Prometeo, egli ritiene pur sempre che i suoi esperimenti siano giustificabili perchè vantaggiosi per tutta la razza umana: «life

¹⁴⁸ Ivi, p. 47-48; tr. it., cit., p. 60: «Sono [...] propenso per natura all'operosità, desideroso del rispetto dei più buoni e saggi fra i miei simili e, perciò, sotto tutti gli auspici, destinato a un futuro ricco di onore e successi. Uno dei miei difetti, il peggiore, consisteva in *una sorta di impaziente esuberanza* che può aver fatto la felicità di molti, ma che in me mal si conciliava con *l'imperioso desiderio di andare sempre a testa alta* e presentarmi in pubblico con il più irreprensibile dei contegni. Fu così che presi a celare i miei piaceri, cosicché [...] mi trovai già profondamente invischiato in una vita di doppiezza. Molti si sarebbero addirittura vantati di quelle sregolatezze di cui io invece mi facevo una colpa e che, dall'alto delle mie ambizioni, mi preoccupavo di nascondere e condannavo con un senso di vergogna quasi morbosa. *Piuttosto che la degenerazione di un mio difetto, fu quindi la natura troppo esigente delle mie aspirazioni, a farmi quello che ero* [...]. Ma, pur facendo il doppio gioco, *non mi sentivo affatto un ipocrita*. In ciascuna delle mie due parti ero assolutamente autentico: ero me stesso quando lasciavo cadere ogni ritegno e mi perdevo negli abissi della vergogna; ed ero me stesso quando alla luce del giorno non lesinavo energie per ampliare i confini della conoscenza o alleviare i dolori e le sofferenze altrui», enfasi mia.

¹⁴⁹ R.L. Stevenson, *To John Paul Bocock, (?Mid-November 1887)*, in R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, Norton Critical Edition, cit., p. 86-87 [it. : «Non c'è niente di male in un epicureo e neanche [...] in ciò che qualche sciocco morboso chiama 'immoralità'. Il male era dentro Jekyll perché era un ipocrita [...]. L'ipocrita aveva scatenato la bestia in Hyde – che non è più sessuale di altri, ma che è l'essenza della crudeltà e della malvagità, dell'egoismo e della vigliaccheria, ecco il male nell'uomo»].

would be relieved of all that was unbearable; the unjust might go his way, delivered from the aspirations and remorse of his more upright twin; and the just could walk steadfastly and securely on his upward path, doing the good things in which he found his pleasure, and no longer exposed to disgrace and penitence by the hands of this extraneous evil»¹⁵⁰.

Vanagloria e inaffidabilità fanno sì che l'*overreacher* non sia in grado di assumere e di portare avanti alcun obbligo morale nei confronti del proprio prossimo o di se stesso. Quando Jekyll descrive le sensazioni provate nel corso delle trasformazioni in Hyde, egli sottolinea più volte che il suo doppio si sentiva assolto da ogni responsabilità: «I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a mill-race in my fancy, *a solution of the bonds of obligation*, an unknown but not an innocent freedom of the soul»; «I began to be aware of a change in the temper of my thoughts, a greater boldness, a contempt of danger, *a solution of the bonds of obligation*»¹⁵¹. I legami affettivi sono un peso per questo tipo di essere umano, come si evince anche in *Frankenstein* dalle parole di rimprovero della creatura durante il suo incontro con Victor sulle Alpi: «Yet you, my creator, detest and spurn me, thy creature, to whom *thou art bound by ties only dissoluble by the annihilation of one of us*»¹⁵² o da come Victor stesso si esprime nei confronti del matrimonio con Elizabeth: «the idea of an immediate union with my cousin was one of horror and dismay»¹⁵³. Anche il personaggio di Dorian Gray ha l'abitudine di delegare la propria salvezza o rettitudine e di assegnare ad altri la responsabilità per i suoi peccati e le sue azioni: «Some love might come across his life, and purify him, and shield him from those sins that seemed to be already stirring in spirit and in flesh»¹⁵⁴. Neanche dei suoi crimini riconosce la paternità, come quando attribuisce a Basil la colpa dei suoi vizi - «you met me, flattered me, and taught me to be vain of my good

¹⁵⁰ R.L. Stevenson, *Dr. Jekyll*, cit., p. 49; tr. it., cit., p. 61: «la vita sarebbe alleggerita di quanto ha di più intollerabile; l'uomo ingiusto se ne andrebbe per la sua strada, affrancato dalle aspirazioni e dai rimorsi del suo virtuoso gemello; mentre l'uomo giusto potrebbe marciare spedito e sicuro lungo il suo eletto cammino, facendo il bene in cui trova la sua gratificazione senza essere più esposto alla vergogna e al pentimento, a causa di quell'estraneo malvagio».

¹⁵¹ Ivi, rispettivamente p. 50 e p. 58; tr. it., cit., p. 63: «Mi sentivo più giovane, più leggero, più felice nel corpo; avvertivo dentro di me un'inebriante irresponsabilità, un flusso di disordinata sensualità sotto forma di immagini che si rincorrevano turbinanti nella fantasia; *un dissolvimento da tutti gli obblighi del dovere* e una sensazione di libertà, sconosciuta ma non innocente»; p. 72: «mi accorsi di un cambiamento nella qualità dei miei pensieri, una maggiore spavalderia, un disprezzo del pericolo e *un dissolvimento dagli obblighi del dovere*», enfasi mie.

¹⁵² M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 68; tr. it., cit., p. 163: «Perfino tu, mio creatore, detesti e disprezzi me, la tua creatura, a cui *sei stretto da un legame che può essere sciolto solo con la distruzione di uno di noi*», enfasi mia.

¹⁵³ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 108; tr. it., cit., p. 224: «L'idea di un'immediata unione con Elizabeth riusciva a riempirmi solo di orrore e di rammarico».

¹⁵⁴ O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 101; tr. it., cit., p. 178: «nella sua vita forse sarebbe arrivato un amore a purificarlo e a fare scudo contro quei peccati che già sentiva agitarsi nello spirito e nella carne».

looks. One day you introduced me to a friend of yours, who explained to me the wonder of youth, and you finished a portrait of me that revealed to me the wonder of beauty»¹⁵⁵ -, e della sua stessa morte: «Basil had painted the portrait that had marred his life. He could not forgive him that. It was the portrait that had done everything. Basil had said things to him that were unbearable, and that he had yet borne with patience. The murder had been simply the madness of a moment»¹⁵⁶.

Verso la conclusione del romanzo, nella parte narrativamente meno riuscita del *Frankenstein*, Victor si risolve a raccontare a un magistrato dell'esistenza del mostro per assicurarlo alla giustizia: «I had formed in my own heart a resolution to pursue my destroyer to death»¹⁵⁷. È la prima volta che lo vediamo tentare di assumersi la responsabilità del benessere altrui, ma il giudice «heard [the] story with that half kind of belief that is given to a tale of spirits and supernatural events»¹⁵⁸ e dunque il suo tentativo di trasformarsi in un uomo retto naufraga in un'ironia metaletteraria. Quando Dorian 'decide' di cambiare vita e vuole liberarsi del ritratto e dei suoi vantaggi si trova nella stessa situazione di Frankenstein: «even if he did confess, who would believe him?»¹⁵⁹. Quando crede che la rinuncia a sedurre una fanciulla di campagna possa garantirgli la pulizia dell'anima, si interroga sulle sue motivazioni:

For it was an unjust mirror, this mirror of his soul that he was looking at. *Vanity*? *Curiosity*? *Hypocrisy*? Had there been nothing more in his renunciation than that? There had been something more. At least he thought so. But who could tell? ... No. There had been nothing more. Through *vanity* he had spared her. In *hypocrisy* he had worn the mask of goodness. For *curiosity*'s sake he had tried the denial of self. He recognized that now.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Ivi, p. 131; tr. it., cit., p. 222: «mi hai incontrato, mi hai adulato e mi hai insegnato la vanità per il mio bell'aspetto. Un giorno, mi hai presentato un tuo amico che mi spiegò il miracolo della giovinezza, mentre tu finivi il ritratto che mi rivelò il miracolo della bellezza».

¹⁵⁶ Ivi, p. 182; tr. it., cit., p. 307: «Basil aveva dipinto il ritratto che gli aveva devastato l'esistenza. Non glielo poteva perdonare. Quel ritratto era stato la causa di tutto. Basil gli aveva detto cose insopportabili, eppure le aveva sopportate con pazienza. L'omicidio era stato solo la follia di un momento».

¹⁵⁷ M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 143; tr. it., cit., p. 282: «in cuor mio avevo preso la risoluta decisione di perseguire l'artefice della mia rovina fino alla morte».

¹⁵⁸ Ivi, p. 144; tr. it., cit., p. 282: «aveva prestato attenzione a quanto gli avevo narrato con quella sorta di credulità che è data alle storie di spettri e prodigi soprannaturali».

¹⁵⁹ O. Wilde, *Dorian Gray*, p. 182; tr. it., cit., p. 309: «se anche avesse confessato, chi gli avrebbe creduto?».

¹⁶⁰ Ivi, p. 183; tr. it., cit., p. 309: «Lo specchio – questo specchio in cui stava guardando la propria anima – era infedele. *Vanità*? *Curiosità*? *Ipocrisia*? Non c'era stato nient'altro nella sua rinuncia? C'era stato qualcosa di più; almeno così aveva creduto. Ma chi lo poteva dire?... No. Non c'era stato altro. Per *vanità*, l'aveva risparmiata. Per *ipocrisia*, aveva indossato la maschera della bontà. Per *curiosità*, aveva provato a rinnegare se stesso. Adesso lo capiva», enfasi mie.

Questo passo riassume le tre chiavi di lettura della figura dell'*overreacher* sin qui proposte: la curiosità peccaminosa quale mezzo per conoscere l'illecito, la vanità/superbia nel voler travalicare limiti non consentiti e l'ipocrisia derivante da una falsa relazione con la propria comunità di riferimento che risente di pulsioni unicamente autoreferenziali.

5.7.2 Il ruolo ambiguo del desiderio e dell'immaginazione

I loro desideri contro/oltre natura portano i nostri personaggi all'autoannientamento; se creatività e desiderio hanno una parte importante nell'agire dell'individuo nella modernità, il nuovo ordine sociale capitalistico ne giustifica e autorizza la componente distruttiva: «Desire is the tragic protagonist of modernity, striving and forever falling short, entangling itself in its own too much. [...] For having discovered that there is no satisfaction, desire finally comes to take itself as an object»¹⁶¹. La reificazione del desiderio avviene nelle nostre storie sia attraverso una proiezione/duplicazione di sé (la creatura in *Frankenstein*, Mr. Hyde in *Dr. Jekyll*) che attraverso una vera e propria incarnazione nell'Altro da Sé (il ritratto in *Dorian Gray*, la balena bianca di Achab, la Daisy del *Great Gatsby*), divenendo una *commodity* a proprio uso e consumo o un'entità persecutoria e distruttiva.

Questa posizione quantomeno ambigua del desiderio nella letteratura dell'*overreacher* va di pari passo con la funzione non sempre univoca che l'immaginazione, quale componente essenziale della creatività, svolge nelle nostre storie. Il retaggio puritano implica notoriamente una netta condanna di quest'ultima:

The imagination was a particularly bad spot because it had never been bound to the senses and could form images beyond and in excess of nature; once it is depraved it becomes utterly lawless, and will throw up phantasms of unnatural lusts to seduce the will and affections. [...] Furthermore, it is dangerous because Satan, retaining his angelic incorporeality, can insert images into it [the will] without any agency of the senses, thus tempting the will with imaginations of such vices as could never have been conceived merely from experience.¹⁶²

¹⁶¹ T. Eagleton, *Sweet Violence*, cit., p. 218 [it.: «Il desiderio è il tragico protagonista della modernità, sempre in tensione e mai all'altezza, invischiato nei suoi stessi eccessi [...] Quando scopre che non può essere soddisfatto, il desiderio diventa alla fine l'oggetto di stesso»].

¹⁶² P. Miller, *The New England Mind: The Seventeenth Century*, Cambridge MA., Harvard University Press, 1954, p. 257 [it.: «L'immaginazione era un tema particolarmente spinoso perché non era mai stata legata ai sensi e poteva formare immagini che eccedevano la natura; se è perversa non ha più regole e genererà fantasmi di bramosie contro natura per sedurre la volontà e i sentimenti. [...] Inoltre, è pericolosa. perché Satana, conservando la sua incorporeità angelica, può introdurre [nella volontà] immagini che non muovono dai sensi

Nel suo studio sul calvinismo John Stachniewski introduce il concetto di ‘immaginazione persecutoria’ che ossessiona quotidianamente la psiche dell’individuo alla ricerca dei segni che confermino o meno la sua appartenenza al popolo dei non eletti¹⁶³. Non è difficile cogliere nelle opere del fantastico moderno un tentativo di affrancamento da questa pesante eredità, sebbene non senza contraddizioni e ambiguità; Frankenstein, Jekyll e Dorian, ad esempio, sono tormentati dalla loro coscienza, perché sanno che «only those who are unable to experience a sense of inclusion in the natural world are immune to the effects of grace»¹⁶⁴, tesi che emerge anche in *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge, tanto da autorizzarci a dire che oltre allo spirito prometeico anche quello calvinista diviene il bersaglio dei rispettivi autori¹⁶⁵.

Abbiamo già osservato come l’immaginazione artistica abbia effettivamente in sé qualcosa di pericoloso. Ad esempio, il trattamento che Mary Shelley riserva al tema del desiderio prometeico in senso creativo, lungi dall’essere a favore di quest’ultimo, come avviene per molti dei suoi amici e contemporanei, rivela piuttosto «the egotism that [she] associates with the artist’s monstrous self-assertion. [...] Mary Shelley characterizes innate desire not as neutral or benevolent but as quintessentially egotistical»¹⁶⁶. Questo tema compare in tutti i nostri testi, dove a dominare sono l’incontrollata aspirazione ad affermarsi in campo scientifico, artistico o sociale e una immaginazione iperattiva.

Frankenstein’s ‘scientific’ research raises important questions about the limits to the creative process and the need for some sense of moral responsibility that [...] continue to challenge creative scientific projects in the twenty-first century. *Mary Shelley’s meditation on the creative process reveals the dark underside to the visionary dreams of remaking man that fuelled the imagination of Romantic mythmakers. She*

e così tentarla con rappresentazioni di vizi così tremendi che l’esperienza da sola non avrebbe mai potuto concepire»].

¹⁶³ J. Stachniewski, *The Persecutory Imagination: English Puritanism and the Literature of Religious Despair*, Oxford, OUP, 1991, p. 136.

¹⁶⁴ J. Goodall, ‘*Frankenstein*’ and the reprobate’s conscience, in «Studies in the Novel», 31/1, Spring 1999, pp. 19-43, qui p. 30 [it.: «solo chi è incapace di provare un senso di appartenenza al mondo naturale è immune dall’effetto della grazia»].

¹⁶⁵ Così riflette sul ruolo dell’immaginazione Dorian Gray quasi al termine del romanzo, quando la sua discesa è ormai inevitabile: «there was something terribly logical in the *imagination*. It was the *imagination* that set remorse to dog the feet of sin. It was the *imagination* that made each crime bear its misshapen brood. In the common world of fact the wicked were not punished, nor the good rewarded», O. Wilde, *Dorian Gray*, cit., p. 165; tr. it. cit., p. 279: «l’immaginazione ha una sua terribile logica. È l’immaginazione che scatena il rimorso alle calcagna del peccato. È l’immaginazione che nutre la prole deforme di ogni delitto. Nella quotidianità dei fatti, non sono i cattivi a essere puniti né i buoni a ricevere le ricompense», enfasi mia.

¹⁶⁶ M. Poovey, ‘*My Hideous Progeny*’: *The Lady and the Monster*, in M. Shelley, *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 344-355, qui pp. 345 ss. [it.: «l’egocentrismo che [ella] associa alla mostruosa autoaffermazione dell’artista. [...] Mary Shelley caratterizza il desiderio innato non come neutro o benevolo, ma come essenzialmente egotistico»].

*challenges those who looked to Prometheus to celebrate and valorize the role of the isolated, creative artist, suggesting that the worst thing is for the artist to let his own power as creator outweigh his commitment to humanity.*¹⁶⁷

La componente solipsistica dell'ambizione e del desiderio, la degenerazione della curiosità nell'egotismo assoluto, è evidente nella dimensione antisociale della figura dell'*overreacher*: «imagination [...] an appetite that can and must be regulated [...]. If it is aroused but is not controlled by human society, it will project itself into the natural world, becoming voracious in its search for objects to conquer and consume»¹⁶⁸.

5.7.3 *L'artista come overreacher*

Considereremo, infine, come la figura letteraria oggetto del nostro studio possa assolvere anche a un'altra funzione collegata al tema della creatività, ma più interna al processo artistico stesso.

L'ipotesi che il poeta medesimo non sia che un *overreacher*, costretto a misurarsi con illustri padri alla ricerca di una sempre più difficile originalità, ha un suo fascino e merita di essere verificata su alcuni dei nostri autori¹⁶⁹. Christopher Marlowe, ad esempio, si appropria della ancora grezza materia faustiana e dà l'avvio a una fortunata genealogia di testi, la cui storia abbiamo tracciato. La sua breve e intensa vita e la scelta dei protagonisti delle sue tragedie costituisce la materia del più volte ricordato saggio di Harry Levin *Christopher Marlowe: The Overreacher*, da cui questo studio ha preso le mosse. A suo modo un *overreacher* è anche John Milton quando decide di intraprendere in una forma complessa come quella del poema epico «things unattempted yet in prose or rhyme»¹⁷⁰, ovvero di

¹⁶⁷ C. Dougherty, *Prometheus*, cit., pp. 114 [it.: «La ricerca 'scientifica' di Frankenstein solleva importanti questioni riguardo alle limitazioni del processo creativo e alla necessità di un qualche senso di responsabilità morale che [...] continuano a interessare i progetti scientifici creativi a tutt'oggi, nel XXI secolo. *La riflessione di Mary Shelley sul processo creativo rivela il lato oscuro del sogno visionario di ricreare l'uomo, che alimentava la mitopoiesi dei romantici. Ella sfida coloro che guardavano a Prometeo per celebrare e valorizzare il ruolo dell'artista isolato e creativo, suggerendo che la cosa peggiore per un artista è far sì che il suo potere di creatore superi il suo impegno nei confronti dell'umanità*»], enfasi mia.

¹⁶⁸ M. Poovey, 'My Hideous Progeny': *The Lady and the Monster*, in M. Shelley, *Frankenstein*, cit., p. 346 [it.: «l'immaginazione [è] un appetito che può e deve essere regolato [...]. Se viene stimolata ma non controllata dalla società umana, si proietterà nel mondo naturale, alla vorace ricerca di oggetti da conquistare e da consumare»].

¹⁶⁹ E' una suggestione che derivò dai due testi già citati di Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, OUP, 1997² e Id., *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, Oxford, OUP, 1982.

¹⁷⁰ J. Milton, *Paradise Lost*, Oxford World's Classics edition, ed. by Stephen Orgel and Jonathan Goldberg, with an introduction by Philip Pullman, Oxford, OUP, 2005, Book I, l. 16; tr. it., Id., *Paradiso Perduto*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, A. Mondadori, 1984, p. 7: «e si propone cose / mai tentate in passato in prosa o in rima».

raccontare la storia dell'inizio dell'umanità dando voce direttamente ai personaggi, Satana incluso, partecipando così al processo di nascita della coscienza umana. La stessa Mary Shelley, figlia di due importanti intellettuali radicali, cresce circondata da pensatori e artisti e già a 20 anni è un'autrice controversa, mossa dallo spirito di emulazione nei confronti dei suoi illustri genitori e continuamente spronata dal marito¹⁷¹. Ma è la parabola umana di Nietzsche che più ricorda i personaggi letterari che abbiamo sin qui nominato. La sua sfida a Dio si conclude nell'esilio della follia (il suo erede più diretto e somigliante è Adrian Leverkühn, il Faust manniano). Da un lato, egli raccoglie tutto il titanismo e il prometeismo del secolo XIX e, dall'altro, lo liquida. In Nietzsche lo *Übermensch* non è tanto il superuomo, quanto l'oltreuomo, ciò che l'uomo può divenire oltrepassando la propria condizione¹⁷². Nella sua prolusione tenuta nel 1924 in occasione dell'80esimo anniversario dalla nascita di Nietzsche, Oswald Spengler lo paragona all'altro grande tedesco, Goethe, affermando che la sua terribile solitudine si contrappone alla serena convivialità goethiana, come tra chi costruisce qualcosa di formato e aggraziato e chi rumina su una deformità immaginaria¹⁷³. Spengler sottolinea l'incapacità di Nietzsche di vivere in società, di gestire una vita collettiva e lo descrive come l'ultimo dei romantici, giacché la sua esistenza è stata la più puramente romantica che ci ha offerto il XIX secolo¹⁷⁴; afferma, infine, che per Nietzsche la volontà di potenza è più forte di qualsiasi dottrina o principio: la volontà come elemento attivo, creativo e distruttivo che si muove nella storia¹⁷⁵. La Germania, che per secoli si è trovata a rincorrere

¹⁷¹ Cfr. M. Shelley, *Introduction to 'Frankenstein', Third Edition (1831)*, in Id., *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, cit., pp. 165-169, qui p. 165 s.: «as the daughter of two persons of distinguished literary celebrity [...] I should very early in life have thought of writing. [...] My husband [...] was very anxious that I should prove myself worthy of my parentage, and enrol myself on the page of fame. He was for ever inciting me to obtain literary reputation»; M. Shelley, *Frankenstein o il moderno Prometeo*, cit., pp. 49-50: «Non è strano che, da figlia di due note persone così distinte per fama letteraria, così presto nella mia vita abbia pensato a scrivere. [...] Mio marito [...] era sin da principio molto ansioso che io dimostrassi d'esser degna dei miei genitori scrivendo il mio nome nel libro della fama. Mi incitava di continuo affinché mi guadagnassi una reputazione letteraria».

¹⁷² R. Ceserani M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, dalla voce *Titanismo*, pp. 2467-2475, qui p. 2472.

¹⁷³ «Seine [Nietzsches] schauerliche Einsamkeit steht als Sinnbild der heitren Geselligkeit Goethes gegenüber. Der eine bildet Vorhandenes durch, der andre grübelt über Nichtvorhandenem – für eine herrschende Form und gegen eine herrschende Uniform», in O. Spengler, *Nietzsche und sein Jahrhundert, Rede, gehalten am 15. Oktober 1924, dem 80. Geburtstage Nietzsches, im Nietzsche-Archiv zu Weimar*, in O. Spengler, *Reden und Aufsätze*, München, Beck, 1937, pp. 109-124, qui p. 110, corsivo dell'Autore.

¹⁷⁴ O. Spengler, *Nietzsche und sein Jahrhundert*, cit., p. 112: «Goethe war ebenso der letzte Klassizist, wie Nietzsche neben Wagner der letzte Romantiker war»; p. 116: «Seine [Nietzsches] schwärmerische Sehnsucht nach Freunden war im letzten Grunde doch nur seine Unfähigkeit, wirklich in Gesellschaft zu leben, eine geistigere Art also, einsam zu sein. [...] es ist der reinste romantische Lebenslauf, den das 19. Jahrhundert uns dargeboten hat» [it.: «Il suo patetico bisogno di amicizie rivelava in sostanza solo la sua incapacità di vivere veramente in società e dunque era una maniera più elevata di essere solo. [...] la sua è l'esistenza più autenticamente romantica che il XIX secolo ci abbia offerto», enfasi dell'Autore.

¹⁷⁵ O. Spengler, *Nietzsche und sein Jahrhundert*, cit., p. 120: «Daß der Wille zur Macht stärker ist als alle Grundsätze und Lehren, daß er die Geschichte von je gemacht hat und in alle Zukunft machen wird, was man auch dagegen beweisen oder predigen möge, das ist das endgültige Begreifen der wirklichen Geschichte. Die

le più evolute e sofisticate culture di Francia e Inghilterra, con Goethe e Nietzsche riesce a produrre due immense figure, entrambe le quali per motivi, da punti di vista e con intenti diversi, si confronteranno con il tema dell'*overreaching*: l'uno perché fa di Faust il personaggio che lo accompagnerà dalla giovinezza alla morte e l'altro perché fonda sull'oltrepassamento delle restrizioni religiose e culturali dell'umanità la sua filosofia matura. Terminiamo questa esemplificazione dell'autore come *overreacher* con Oscar Wilde, il quale, con la sua stessa esistenza prima ancora che con le sue opere, osò sfidare apertamente tabù intoccabili, nella sua «inability to bend to the requisites of the Symbolic order. [...] through the course of History, any social order evolves certain legal codes and Imaginary preferences, punishing (castrating) those who flout such conventions and ideals. [...] In Lacanian terms one might say that he never understood that his real crime was to have elevated Desire above Law. [...] Since the normative is the kernel of social structure [...] a person 'out of step' with norms is doomed to suffer»¹⁷⁶. E ancora: «Wilde's career was straight out of a textbook of tragic theory, as the supremely gifted, virtuous (but not too virtuous) protagonist scales the heights of achievement, hubristically overreaches himself, comes undone in a way inherent in his character but for which he is partly to blame, and in so doing falls victim to nemesis»¹⁷⁷.

Bloom, citando Freud, sostiene che la creatività moderna è come una coazione a ripetere che supera il principio del piacere¹⁷⁸. Ebbene, questo ricorrere della figura faustiano-prometeico-narcisistica in diverse culture, e specificamente in quella anglo-sassone, sembra proprio una necessità di ripetizione e superamento. Ma quale impellente bisogno psichico o artistico dell'autore vi si nasconde? Si tratta di un esorcismo della paura della morte, o più plausibilmente di qualcosa di interno al gesto artistico che ci rimanda ai miti della creazione

begriffliche Zergliederung des Willens ist ihm gleichgültig. Das Bild des tätigen, schaffenden, vernichtenden Willens in der Geschichte ist ihm alles» [it.: «Che la volontà di potenza è più forte di tutti i principi e dottrine, che essa ha da sempre fatto la storia e sempre la farà, anche se si vuole dimostrare o predicare il contrario, ecco che cosa ci rivela in definitiva la vera storia. La scomposizione concettuale della volontà gli è indifferente. L'immagine della volontà attiva, produttiva, distruttiva nella storia è tutto per lui», enfasi dell'Autore.

¹⁷⁶ E. Ragland-Sullivan, *The Phenomenon of Aging*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., pp. 476-496, qui p. 486 s. [it.: «l'incapacità a piegarsi ai requisiti dell'ordine simbolico. Nel corso della storia ciascun ordine sociale sviluppa determinati codici e preferenze dell'immaginario e punisce (castra) coloro che sfidano tali convenzioni e ideali. [...] In termini lacaniani diremmo che [Wilde] non comprende mai che il suo vero peccato era quello di aver elevato il Desiderio sopra la Legge. [...] Poiché l'aspetto normativo è il nocciolo della struttura sociale, [...] chi 'non è al passo' con le norme è destinato a soffrire»].

¹⁷⁷ H. Bloom, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, cit., p. 196 [it.: «La carriera di Wilde sembra tratta da un manuale di teoria della tragedia, allorché il sommamente dotato, virtuoso (ma non troppo virtuoso) protagonista scala le vette del successo, è sopraffatto dalla sua hybris, va in rovina in un modo del tutto coerente con il suo carattere, ma ne è parzialmente responsabile, e così facendo cade vittima della nemesis»].

¹⁷⁸ Cfr. il capitolo *Freud and the Sublime: A Catastrophe Theory of Creation*, in H. Bloom, *Agon*, cit., pp. 91-118; tr. it., *Freud e il sublime: teoria della creatività da catastrofe*, in Id., *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, cit., pp. 101-127.

e della caduta già osservati sopra: nella competizione per guadagnarsi un posto nel paradiso dell'arte, l'autore moderno fugge dai propri predecessori¹⁷⁹, ma non è che un epigono. Per perseguire una improbabile originalità va a pescare nelle proprie indicibili fantasie, nel linguaggio dell'inconscio, «in flight from the obsessive universe of human repetitions, and from the necessities of sublimation»¹⁸⁰.

Un'altra arma a disposizione degli autori delle opere fantastiche è che esse, seppur dipendenti dalla loro particolare collocazione storica «and its different ideological, political and economic context»¹⁸¹, «represent dissatisfaction and frustration with a cultural order which deflects or defeats desire [...]. The modern fantastic, the form of literary fantasy within the secularized culture produced by capitalism, is a subversive literature»¹⁸². Con questa scelta l'autore non solo è libero dall'impegno nei confronti della credibilità e della plausibilità e quindi può produrre forme inconsuete di immaginazione e di desiderio, ma può evocare e trasformare in letteratura quel residuo che la fascinazione per le scienze alchemiche, l'astrologia e la magia ha lasciato nel nostro inconscio e che continua a esercitare un'azione oscura sull'animo umano dopo la sua scomparsa dal pensiero illuminato. «La razionalità ha vinto [...] nel corso di un duro scontro con culture alternative (l'alchimia, l'astrologia, la magia, la 'stregoneria')»¹⁸³, che però restano come un sottofondo mitico e profondo nel subconscio umano, giacché il razionalismo scientifico, nonostante le sue pretese, riesce a offrire solo risposte parziali e provvisorie alle angosce umane. È vero che la religione è stata soppiantata come sistema di spiegazione e di conoscenza della realtà dalla scienza, ma quest'ultima è divenuta una teologia laica che poggia sulle stesse basi

¹⁷⁹ Nel Cap. 42. *The Whiteness of the Whale* del *Moby Dick*, a proposito della bianchezza dell'albatro, Melville fa citare al suo narratore in una nota *The Rime of the Ancient Mariner* di Coleridge: «I remember the first albatross I ever saw. [...] I saw a regal, feathery thing of unspotted whiteness, [...] it arched forth its vast archangel wings, as if to embrace some holy ark», per poi aggiungere: «by no possibility could Coleridge's wild Rhyme have had aught to do with those mystical impressions which were mine, when I saw that bird upon our deck. For neither had I then read the Rhyme, nor knew the bird to be an albatross» [tr. it., H. Melville, *Moby Dick*, trad. di Nemi d'Agostino, Milano, Garzanti, 1980⁴, p. 178-9: «Ricordo il primo albatro che vidi [...] vidi un che di regale, piumato di bianchezza immacolata, [...] inarcava le grandi ali d'arcangelo come per abbracciare qualche sacro tabernacolo»; «la magica ballata di Coleridge non poteva assolutamente avere avuto alcun rapporto con quelle impressioni mistiche che ebbi quando vidi quell'uccello sulla nostra tolda. Allora non avevo letto la ballata, e non sapevo che l'uccello era un albatro»]. Come interpretare tale precisazione, se non con l'ansia di sminuire o negare l'importanza del poema sulla composizione del romanzo?

¹⁸⁰ H. Bloom, *Agon*, cit., p. 14; tr. it., cit., p. 24: «in fuga [...] dall'universo ossessivo delle umane ripetizioni, e dalle necessità di una sublimazione».

¹⁸¹ R. Jackson, *Fantasy*, cit., p. 91; tr. it., cit., p. 85: «dipendenti dalla sua particolare collocazione storica, e le sue diverse determinanti economiche, politiche ed ideologiche».

¹⁸² Ivi, p. 180; tr. it., cit., p. 173: «rappresentano l'insoddisfazione e la frustrazione per un ordine culturale che devia o sconfigge il desiderio [...]. Il fantastico moderno, la forma di letteratura fantastica all'interno della cultura secolare prodotta dal capitalismo, è una letteratura sovversiva», traduzione parzialmente modificata.

¹⁸³ Dall'*Introduzione* di Giorgio Galli a M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, traduzione di A. Maria Marietti, Milano, RCS Rizzoli, 1991, 1^a edizione digitale 2012, da 19^a edizione Bur Classici del Pensiero, gennaio 2011, pp. 7-29, qui p. 20.

fideistiche che rimproverava alla religione e alle credenze superstiziose. La sconfitta delle culture ‘alternative’ e il modo in cui essa avviene per mano della rivoluzione scientifica ha lasciato nel nostro patrimonio culturale ed etico (almeno fino a tutto l’800) un trauma dal quale possono derivare angosce di declino e di morte (il pensiero di Nietzsche e Spengler va in questa direzione). Nella letteratura dell’*overreacher* questo conflitto viene risolto solo da Goethe nel secondo *Faust*, a favore del luminoso razionalismo del *developer*, del trasformatore. La demonizzazione e la repressione della dimensione dell’occulto, del soprannaturale, dell’irrazionale resta una cifra chiave della cultura occidentale¹⁸⁴. L’apoteosi dell’autocontrollo, innestata nelle forme puritane di fede, fa sì che tutto quanto sfugga a esso sia considerato peccaminoso. Quella magia, cacciata via dalla finestra dal vincente razionalismo, rientra prepotente dalla porta della letteratura fantastica¹⁸⁵; essa non ha mai abbandonato l’Occidente, in quanto ha la tenacia e la persistenza della letteratura di immaginazione e possiede quella sensibilità profetica dettata direttamente dalle pulsioni, dalle angosce e dalle paure inconse.

Dunque, il poeta come *overreacher* agisce sia al livello del reale, in quanto si ribella a un ordine culturale repressivo attraverso il desiderio di sovvertirlo e il bisogno di esprimere l’inesprimibile, sia a livello dell’immaginazione artistica vera e propria quale parte costitutiva delle pulsioni umane, in cui si esplicita il conflitto dell’essere umano moderno tra desiderio e legge, la sua volontà di individuazione e di ricerca di qualcosa di oltre-umano, non-umano. In sostanza l’autore *overreacher* scrive di se stesso; i doppi immaginati sulla carta, quelli che esprimono la parte demoniaca del sé, incarnano la sua fantasia di una illimitata libertà autoriale, la possibilità di dare voce alle proprie indicibili, più nascoste fantasie.

Analogamente a quanto teorizzato da Rosemary Jackson nel più volte citato saggio sulla letteratura fantastica, Bloom afferma che il modo narrativo del *fantasy* appartiene all’inconscio (desiderio/piacere/dolore), mentre il genere *novel* all’ego, al principio di realtà:

¹⁸⁴ In questo senso Francesco Orlando estende a tutta l’arte il concetto freudiano di ‘ritorno del superato’, che ha la facoltà di esprimere «la sopravvivenza del pensiero invecchiato», cfr. F. Orlando, *Il repertorio dei modelli freudiani praticabili*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., 159-218, qui p. 202; vedi anche F. Orlando, *Il soprannaturale. Storia, logica, forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017, cit., p. 152: «Come se il soprannaturale fosse, contemporaneamente, manifestazione eccezionale di un diabolico tentativo di mutare l’ordine antico delle cose e rivincita di quest’ultimo ordine su coloro che hanno provato a modificarlo».

¹⁸⁵ Orlando parla del «discredito [...] sulla religione e su ogni forma di irrazionale» che anticipa «la valorizzazione [...] dell’illusione letteraria come forma altra di convalida del soprannaturale», in Id., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, cit., p. 106 s.

fantasy, as a belated version of romance, promises an absolute freedom from belatedness, from the anxiety of literary influence and origination, yet this promise is shadowed always by a psychic over-determination in the form itself of fantasy, that puts the stance of freedom into severe question. What promises to be the least anxious of literary modes becomes the most anxious, and this anxiety specifically relates to anterior powers, that is to what we may call the genealogy of imagination. The cosmos of fantasy, of the pleasure/pain principle, is revealed in the shape of nightmare, and not of hallucinatory wish-fulfilment.¹⁸⁶

Non pare dunque un caso che sia Mary Shelley che Stevenson abbiano fatto derivare l'idea centrale dei loro due romanzi da un sogno/visione¹⁸⁷. Non sappiamo di una origine simile per *Dorian Gray*, ma sono di Wilde le parole: «society often forgives the criminal; it never forgives the dreamer»¹⁸⁸. Sulla convenzione/convinzione del potere generativo del sogno è interessante la seguente osservazione di Noel Carroll:

The assertion that a given horror story originated as a dream or nightmare occurs often enough that one begins to suspect that it is something akin to invoking a muse (or

¹⁸⁶ H. Bloom, *Agon*, cit., p. 206; tr. it., cit., p. 217: «il fantasy, come versione tardiva del romance, promette una liberazione assoluta dalla tardività, dalle angosce dell'influenza letteraria e dell'origine, ma la promessa è sempre offuscata da una surdeterminazione psichica, essa stessa in forma di fantasia, che mette rigorosamente in questione la posa della libertà. Quello che prometteva di essere il meno angosciato dei modi letterari diventa invece di gran lunga il più angosciato, e quest'angoscia riguarda specificamente le potenze antecedenti, cioè quel che potremmo chiamare la genealogia dell'immaginazione. Il cosmo della fantasia del principio del piacere/dispiacere si rivela sotto forma di incubo e non come soddisfacimento allucinatorio del desiderio», enfasi dell'Autore.

¹⁸⁷ Per Stevenson cfr. il Cap. 4, p. 162-3 di questo studio. Mary Shelley racconta della genesi del romanzo nell'*Introduzione* alla terza edizione del *Frankenstein* del 1831, dove descrive il suo «waking dream», durante il quale ella avrebbe avuto la visione della creazione del mostro, cfr. p. 169 della citata *Second Norton Critical Edition*, a cura di J. Paul Hunter. Altre testimonianze sono fornite dal medico personale di Byron, J.W. Polidori, presente a Villa Diodati nell'estate del 1816 e dal diario congiunto dei coniugi Shelley. Tuttavia, Noemi Hetherington, *Creator and Created in Mary Shelley's 'Frankenstein'*, in «Keats-Shelley Review», 1997, 11, p. 27, nota 54, afferma che: «Opinions differ as to whether Mary's account of her waking dream is genuine or a literary device. Literary inspiration from dreams was fashionable amongst Romantic writers» [it.: «Non siamo certi che il racconto di Mary del suo sogno a occhi aperti fosse autentico o solo una convenzione letteraria. Tra i Romantici era di moda far derivare dai sogni l'ispirazione letteraria»]; alcune pagine del secondo diario di Mary Shelley che copre il periodo 21 luglio 1816 – 7 giugno 1819 sono andate perdute, così come sono assenti gli eventi dal 13 maggio 1815 al 21 luglio 1816, cfr. *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, ed. by Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert, 2 vols., Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1987. Piero Boitani afferma che anche *The Rime of the Ancient Mariner* sia opera nata da un sogno, cfr. *L'ombra di Ulisse: Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 99. Secondo il resoconto di William Wordsworth «in the course of this walk was planned the poem of The Ancient Manner, founded on a dream, as Mr Coleridge said, of his friend Mr Cruikshank», in Jared Curtis (ed.), *The Fenwick Notes of William Wordsworth*, London, Bristol Classical Press, 1993, p. 2 [it.: «durante la passeggiata fu progettato il poema del Vecchio Marinaio, basato su un sogno, come ebbe a dire Coleridge, dell'amico Cruikshank»].

¹⁸⁸ O. Wilde, *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, introduzione di Silvio Parrella, traduzione e cura di Alessandro Ceni con testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli 2010³, p. 98; tr. it., p. 99: «La società spesso perdona il criminale; non perdona mai il sognatore».

an incubus or succubus, as the case may be). Mary Shelley's *Frankenstein*, Bram Stoker's *Dracula*, and Henry James's *The Jolly Corner* are all attributed to fitful sleep as is much of Robert Louis Stevenson's output, notably *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. In what sense these tales were caused by nightmares or modeled on dreams is less important than the fact that the nightmare is a culturally established framework for presenting and understanding the horror genre.¹⁸⁹

La relazione tra sogno e arte è tema assai complesso che esula dall'ambito di questo studio; tuttavia, è possibile affermare che l'attribuzione all'inconscio dell'origine della propria materia ne costituisce di fatto un disconoscimento della paternità razionale. Inoltre, non possedendo l'inconscio né morale, né pregiudizi, esso è un'origine plausibile per storie che si confrontano così potentemente con l'aspetto distruttivo della creatività. Il binomio sogno/arte accomuna infatti due mezzi di emersione dell'inconscio: «sleep, which mimics death, yields dreams that yield art that can transcend death and mutability»¹⁹⁰. La derivazione dell'arte dal sogno diviene quasi una necessità propria della creatività di produrre fantasticamente il proprio antidoto, di esorcizzare l'auto-distruzione autoriale¹⁹¹, di placare l'ansia dell'originalità e la paura di un'inevitabile condanna dell'autonomia e dell'audacia dell'artista, un modo per sconfiggere la decadenza e il senso di morte che pervade l'aria che respira. Laddove ognuno dei nostri romanzi termina con l'annientamento del protagonista, il peccato della propria presunzione è espiato e l'arte si salva e vince sulle umane miserie.

¹⁸⁹ N. Carroll, *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, «Film Quarterly», 1981, 34/3, pp. 16-25, qui p. 17 [it.: «L'affermazione secondo cui un certo racconto dell'orrore derivi da un sogno o incubo è così frequente da far sospettare che si tratti di qualcosa di affine all'invocazione di una musa (o di un demone o una demone, a seconda dei casi). Il *Frankenstein* di Mary Shelley, il *Dracula* di Bram Stoker, *The Jolly Corner* di Henry James, sono tutti attribuiti a un sonno agitato, come pure gran parte della produzione di Stevenson, in particolare *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Il fatto che l'incubo sia un riferimento culturalmente consolidato per presentare e comprendere il genere horror è più importante che comprendere in che senso tali racconti siano stati causati da incubi o da sogni»].

¹⁹⁰ Ch. E. Robinson, *Byron and Mary Shelley and 'Frankenstein'*, *The Byron Centre Inaugural Lecture 2000*, Nottingham, The Byron Centre for the Study of Literature and Social Change, The University of Nottingham, 2009, p. 12 [it.: «il sogno, che mima la morte, produce sogni che producono arte che può trascendere la morte e la caducità»], cfr. anche F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 61: «Il linguaggio comunicante della letteratura non si differenzia da quelli veri e propri dell'inconscio»; lo stesso autore aveva in precedenza sottolineato che la letteratura è una manifestazione linguistica dell'inconscio che presuppone necessariamente un destinatario, mentre il sogno non possiede queste caratteristiche di «comunicazione verbale socialmente istituzionalizzata» (ivi, p. 9). A noi interessa qui la scelta di trasformare il linguaggio grezzo, 'non comunicante' dell'inconscio in quello 'comunicante' della letteratura.

¹⁹¹ «I myself am inclined to think that creation is doomed. It springs from too primitive, too natural an impulse», da O. Wilde, *Il critico come artista*, (testo a fronte), cit., p. 140; tr. it., p. 141: «Per me inclino a credere che la creazione sia condannata. Nasce da un impulso troppo primitivo, troppo naturale».

CONCLUSIONI

In my end is my beginning.¹

Al termine di questo studio vorrei riassumere alcuni aspetti della letteratura dell'*overreacher* che hanno accompagnato trasversalmente tutte le osservazioni espresse sin qui. Inizialmente sintetizzerò le trasformazioni socio-culturali avvenute in ambito anglosassone a partire dalla Riforma protestante e che, a mio parere, hanno costituito il terreno di sviluppo della figura letteraria oggetto di questa ricerca; successivamente, riprenderò l'argomento dell'ambiguità morale² che sottende tutti i testi in cui tale figura compare. Infine, presenterò alcune riflessioni che gettano un ponte tra mito letterario e società chiudendo con alcune proposte per ulteriori approfondimenti dell'argomento.

1. L'*overreacher* come rappresentazione dell'uomo nuovo

Spero di aver dimostrato che il modello di *overreacher* esaminato in questo studio accoglie alcune caratteristiche dei mutamenti culturali, antropologici e sociali in atto a partire dai primi movimenti riformatori all'interno delle chiese cristiane nordeuropee e dal costituirsi di ciò che Weber chiama il 'capitalismo moderno'³, per consolidarsi successivamente con l'avanzare del progresso scientifico. Questo convergere di potenti forze innovatrici fa sì che l'uomo moderno assuma su di sé alcune delle qualità necessarie a sopravvivere nella nuova compagine sociale, spirituale e intellettuale, ma lo pone sin da subito in conflitto esplicito, ma primariamente implicito e inconscio, con le credenze e i comportamenti che lo avevano accompagnato nei secoli precedenti. Possiamo schematizzare così alcune caratteristiche dell'uomo nuovo che trovano espressione nel personaggio letterario dell'*overreacher*:

¹ T.S. Eliot, *East Coker, Four Quartets*, in Id., *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber&Faber, 1963, pp. 196-204, qui 204.

² A tale tema si era già accennato nel Cap. 5.4.4. *Il motivo del narratore*.

³ Weber distingue chiaramente la nozione di 'capitalismo moderno' ispirato dall'*ethos* religioso puritano da altri 'capitalismi': «'Kapitalismus' hat es in China, Indien, Babylon, in der Antike und im Mittelalter gegeben. Aber eben jenes eigentümliche Ethos fehlte ihm, wie wir sehen werden», in M. Weber, *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. I, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1920, su www.zeno.org/Soziologie/M/Weber,+Max/Schriften+zur+Religionssoziologie, p. 33 (ultimo accesso settembre 2018); tr. it., Id., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, introduzione di Giorgio Galli, traduzione di A. Maria Marietti, Milano, RCS Rizzoli, 1991, 1ª edizione digitale 2012, da 19ª edizione Bur Classici del Pensiero, gennaio 2011, p. 70: «Un 'capitalismo' è esistito in Cina, in India, a Babilonia, nel mondo antico e nel Medioevo. Ma, come vedremo, gli mancava appunto quel peculiare *ethos*», enfasi dell'Autore.

a) un maggiore individualismo a discapito della comunità che spinge dunque a perseguire la propria affermazione senza riguardi per il bene comune;

b) necessità di un forte autocontrollo sulle proprie azioni e i propri pensieri (l'‘ascesi intramondana’ di Weber), da cui consegue una esasperata autoanalisi e una crescente solitudine⁴;

c) latentizzazione delle componenti culturali del fantastico, favolistico, soprannaturale che divengono sotterranee, inconscie, represses, inconfessabili⁵; angosce e paure non hanno più un correlativo oggettivo.

Per effetto di tali mutamenti sulla creatività artistica alcuni autori, soprattutto nel XIX secolo, in una competizione che diviene una genealogia, concepiscono dei personaggi che, pur vivendo nel mondo del reale, nella comunità umana, presentano i tratti sopra sintetizzati in maniera talmente esasperata da renderli inabili alla vita e alle relazioni. La stessa creazione artistica tende ad assumere caratteristiche divinatorie e l'artista stesso è un *overreacher* che scrive di un *overreacher*. Le conseguenze del superamento dei limiti imposti all'essere umano appaiono immancabilmente nefaste nelle storie che abbiamo analizzato. Ciascun autore, tuttavia, si pone sullo stesso piano dei suoi personaggi assecondando la necessità della natura umana di oltrepassare i propri vincoli e di creare un mondo alternativo a quello attuale: «the artist, by his very attempts at immortal creation, desires to outdo or at least imitate God»⁶.

L'arte, nel rappresentare la nuova *hybris* dell'essere moderno, non può che registrarne il malessere e il disagio esistenziale, nonché l'incapacità di convivere con un dualismo interiore lacerante, con l'incontro/scontro con l'Altro da sé, ma soprattutto con l'Altro in sé. Tutti i nostri *overreacher*, persino quelli ammantati di un alone di leggenda e volutamente ‘antichizzati’ come il Vecchio Marinaio, non sono che riproduzioni di un tipo particolare di uomo nuovo che distrugge tutto ciò che potrebbe amare e tutti coloro che lo amano e che molti interpreti hanno voluto definire con l'ampio termine ‘faustiano’. Ma se la vasta letteratura critica che ha rintracciato nelle opere della modernità i tanti personaggi ‘faustiani’

⁴ Weber parla anche di ‘puritanische Tyrannei/tirannia puritana’ per il pesante controllo che alcune confessioni protestanti esercitavano in tutti i campi della vita, M. Weber, *Die Protestantische Ethik*, cit., p. 19; tr. it., cit., p. 58.

⁵ Contro tutto ciò si scaglia la Riforma protestante portando a compimento quel «große[r] religionsgeschichtliche Prozeß der Entzauberung der Welt», in M. Weber, *Die Protestantische Ethik*, cit., p. 93; tr. it., cit., p. 166, «quel grande processo storico-religioso di rimozione della magia dal mondo».

⁶ Ch.E. Robinson, *Byron and Mary Shelley and 'Frankenstein'*, *The Byron Centre Inaugural Lecture 2000*, Nottingham, The Byron Centre for the Study of Literature and Social Change, The University of Nottingham, 2009, pp.1-32, qui p. 12 [it.: «Proprio nel tentativo di creare l'opera immortale, l'artista desidera superare, o almeno imitare Dio»].

tende a evidenziare l'universalità delle pulsioni umane di cui essi sarebbero espressione, questo studio ha inteso, invece, sottolineare soprattutto la peculiarità culturale della figura letteraria dell'*overreacher*, disegnandone i contorni. Se in qualità di individui condannati alla finitezza siamo pervasi dalla nostalgia per l'oltrepassamento, per lo sconfinamento, questo desiderio di ricongiunzione all'infinito assume, a mio parere, nella cultura protestante anglosassone (quantomeno nel periodo esaminato) dei connotati specifici grazie al convergere di aspetti (religiosi, sociali, economici) a essa peculiari. Ecco il motivo per attribuire alla figura letteraria che è espressione di ciò un nome distinto da quello che viene solitamente accomunato nell'espressione 'mito faustiano'. L'*overreacher* è dunque spiegabile come filiazione, come spin-off anglosassone del faustismo, un prodotto tipicamente occidentale, figlio del sorgere del capitalismo organizzato e della nascita della *middle class*, una macrostruttura simbolica, un *umbrella term*. Un mito che viene da lontano, dal Prometeo attraverso il Satana biblico e miltoniano e il Faust luterano, sino ai personaggi del fantastico ottocentesco che abbiamo analizzato nel Capitolo 4 e agli epigoni Gatsby e Adrian Leverkühn. Il mito è quello del trasgressore, del tra-valicatore, che raggiunta la cima del monte, anziché ridiscendere a valle si trova in un *cul de sac*⁷ e precipita nel vuoto dell'abisso.

Il prezzo che si paga per questo sovvertimento epocale di valori e atteggiamenti è la pazzia (anche il prototipico Sir Giles Overreach di Philip Massinger impazzisce) o comunque l'autocancellazione. L'*overreacher* non comprende che il potere della trasformazione non è dato all'uomo; è una storia antica quanto Prometeo, Icaro e Ulisse, ma che nell'era della desacralizzazione, del capitalismo e della scienza razionali, della frammentazione dell'Io, ha come protagonisti non più essere mitici o semidivini, ma l'essere umano stesso.

I testi dell'*overreacher* presentano dunque i paradigmi e i dilemmi della modernità, in essi compaiono tutte le complesse componenti della tradizione che si è venuta formando con la riforma protestante e la nascita della borghesia capitalistica in Inghilterra, cosicché l'*overreacher* può definirsi un super-mito, un sovra-mito inconscio della civiltà anglosassone protestante, una metafora della società e della creatività artistica. Come protagonista di storie antropocentriche, egli sceglie consapevolmente di peccare e si muove tra *sinfulness* e *activism*, tra *doom* e *free will*, ovvero tra il senso di una predestinata dannazione senza ritorno e la punizione per la responsabilità di un'azione che non ha nulla

⁷ Vd. nel Cap. 1, pag. 30 e nota 32 questa caratteristica dell'*overreacher* anche da un punto di vista semantico.

di fatalistico. Tale antropocentrismo è a forte componente individualistica: tutti gli *overreacher* sono solissimi e si privano o non ricorrono a una comunità, al consiglio di chi è loro vicino, quando scelgono lo fanno da soli. Si tratta di storie pessimistiche, dove non c'è rimedio al peccato e non c'è lieto fine, se eccettuiamo parzialmente *The Rime of the Ancient Mariner* e la seconda parte del *Faust* goethiano, che non rientra in questa visione. Ancora, c'è un confronto aspro con il concetto di conoscenza e la sua acquisizione; l'ossessione protestante e moderna per la perdita dell'innocenza equivale, così come nel giardino dell'Eden, al desiderio (peccaminoso) di voler sapere quanto è conoscibile solo al Padre. L'ambizione conoscitiva dell'*overreacher* è fine a se stessa e non produce benefici, è la ricerca di un sapere sterile, come intellettualmente e fisicamente sterili sono tutti i nostri personaggi.

Abbiamo poi visto come l'*overreacher* esprima l'insofferenza dell'essere umano moderno nei confronti dei limiti imposti dalla naturalità e l'illusione, creatasi ben presto nel corso della nostra era, di poter sovrastare e annullare il suo potere attraverso le invenzioni dell'ingegno, in un atteggiamento predatorio e irresponsabile. Abbiamo anche osservato che le storie dell'*overreacher* presentano spesso la figura del deuteragonista, che inizialmente (*Doctor Faustus*) è la figura diabolica e in Milton è il diavolo stesso, quel personaggio malinconico e introspettivo (non certo il diavolo medioevale) che ritroveremo nel *Doktor Faustus* di Mann. Man mano, tale figura oppositiva si definisce sempre più chiaramente come un doppio, un aspetto del protagonista, l'interiorizzazione del male, tanto da favorire una lunga tradizione di interpretazioni di tipo psicologico e psicoanalitico. Dalle considerazioni suesposte possiamo trovare una parziale risposta al perché l'*overreacher* venga irrimediabilmente condannato dai suoi autori: da un lato, perché la magia (Faust), la stregoneria, il demonismo (Satana) e tutto quanto è soprannaturale debbono scomparire e non sono più accettabili come temi culturali, come spiegazioni della realtà e rassicurazioni dalle paure; dall'altro, perché l'ambizione ossessiva priva della relazione con il mondo isola l'essere umano e lo proietta verso una pericolosa dimensione semi-divina, dove il desiderio supera la legge e si pone come anarchia sociale. L'incapacità di cogliere l'unità tra corpo e anima, tra pulsioni e intelletto, tra immaginazione e realtà, tra desiderio e norma porta questa figura a uno scollamento e a una frammentazione del sé, dove le parti peggiori, scartate, della propria natura vengono proiettate su un Altro, spesso ripugnante, pericoloso, violento.

Un sottotipo di *overreacher* è l'arrivista economico e sociale, di cui un prototipo è il già ricordato Sir Giles Overreach di Massinger, una figura che si viene delineando ben presto nella cultura anglosassone post-riforma: un soggetto senza spiritualità e senza

immaginazione che trova uno dei suoi epigoni nel personaggio di Jay Gatsby, romantico e autodistruttivo nel suo porsi contro il codice non scritto del capitalismo. Quest'ultimo mi offre la possibilità di sottolineare la continuità della figura dell'*overreacher* nella cultura anglosassone. Nonostante la distanza geografica e culturale, nonostante «Emerson celebrates the American difference of *discontinuity*»⁸, l'*overreacher* attraversa l'oceano e compare in personaggi come Achab o per l'appunto Gatsby, quasi che il nuovo mondo offra all'individuo moderno ulteriori, nuove forme di desiderio predatorio.

2. Quale morale nei testi dell'*overreacher*?

Vedrei proprio la seguente differenza fra un'opera di letteratura, anche la più decisamente impegnata e ideologizzata, e una di pura e semplice ideologia: che solo quest'ultima può limitarsi a una scelta razionale, recisa ed esclusiva fra *due intenzioni* o *due correnti contrastanti* o *due forze*, o, soprattutto, *due significati*.⁹

Sin dagli esordi della nostra figura letteraria, già in Marlowe e Milton, il lettore ricava l'impressione che la repulsione per la peccaminosità e la blasfemia dei personaggi si accompagni a una certa fascinazione per il loro insopprimibile desiderio di potere e di ambizione. Ci chiediamo dunque: perché l'*overreacher* suscita, insieme a una riprovazione quasi unanime, anche un'attrazione e una malcelata ammirazione, quella, ad esempio, che Achab esercita nei confronti della sua ciurma, il Vecchio Marinaio sull'Invitato al Matrimonio e Jay Gatsby sul narratore Nick Carraway? Perché la percezione della sua figura oscilla tra quella di una vuota marionetta del vizio e della cieca ossessione, che lo riduce sia in statura che nell'empatia del suo autore e dunque del lettore, e quella di una «sympathetic victim of an oppressive cosmic order which strikes down those who aspire beyond their place in the 'Chain of Being'»¹⁰? Non può essere un caso che tutti i personaggi con funzione di

⁸ H. Bloom, *Agon, Towards a Theory of Revisionism*, New York, OUP, 1983, p. 159; tr. it., Id., *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, traduzione di Alessandro Atti e Francesca Gobbo, Milano, Spirali, 1985, p. 167: «Emerson celebra la differenza americana della *discontinuità*», enfasi dell'Autore.

⁹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992, p. 101, enfasi dell'Autore.

¹⁰ P. Collins, *Violence and the Overreacher in the Plays of Christopher Marlowe*, Masterthesis, Memorial University of Newfoundland, 1990, p. 4 [it.: «commiserevole vittima di un ordine cosmico che colpisce coloro che aspirano ad andare oltre il loro posto nella 'Catena dell'Essere'»].

narratore - coloro che nella letteratura dell'*overreacher* hanno il compito di riportarne la parabola - mantengano sino alla fine un atteggiamento di commiserazione, quasi a voler indicare che l'*overreacher* è in fondo un capro espiatorio. Lo stesso lettore resta spesso stupito dalle vicende narrate e non può esimersi da una sospensione del giudizio morale, in quanto la tendenza a pensare all'*overreacher* come vittima senz'altro esiste. Ma vittima di che cosa? Abbiamo più volte sottolineato come la peculiarità di questa figura risieda nella sua duttilità e nella sua capacità trasformativa in un ampio arco di tempo all'interno della cultura anglosassone post-riforma; ciò ha consentito agli autori di presentare una stessa visione dell'individuo, ma perfettamente adattata ai mutamenti socio-culturali. Ebbene, se accettiamo di considerare l'*overreacher* come veicolo di critica sociale, come un ribelle alle convenzioni del proprio tempo, ecco che il Faust di Marlowe rappresenta il soccombere degli ideali rinascimentali dinanzi all'ortodossia riformatrice e il Satana miltoniano la condanna dell'iniziativa individuale e della ribellione all'autorità costituita; i personaggi ottocenteschi divengono figure della sovversione contro la morale borghese, lo *Spiessbürgertum*, le limitazioni religiose alla scienza, e Gatsby una vittima del cinismo capitalistico. Questa lettura dell'*overreacher* come romantico capro espiatorio è solo una delle possibili chiavi di spiegazione.

La ricchezza interpretativa e l'ambiguità morale delle opere dell'*overreacher* sono ben riassunte da alcune osservazioni di Gillespie su *Dorian Gray* che è possibile estendere a tutti i nostri testi: egli parla di «multiple levels of reading», di «disposition for indeterminacy», dell'impossibilità di imporre «the hegemony of a single perspective», in quanto questo tipo di personaggi «sustain a multitude of conflicting moral values without any sense of disruption or contradiction within their consciousness», e quindi occorre tenere conto che «a breadth of contending principles guides their behaviour without any holding primacy»¹¹. In sintesi, l'*overreacher* è figura proteiforme per eccellenza e la sua capacità trasformativa ci riporta alle metamorfosi che ogni grande mito attraversa. Di fatto, in tutti gli *overreacher* assistiamo a una costante oscillazione morale, psicologica e spirituale che ne impedisce la classificazione. Ma se accettiamo che i testi dell'*overreacher* non siano stati scritti a fini moralistici, ma che la morale è intrinseca al tipo di storie narrate, capiamo come mai non ha senso chiederci quale fosse l'autentica posizione degli autori nei confronti della condanna

¹¹ M.P. Gillespie, *Picturing Dorian Gray: Resistant Readings in Wilde's Novel*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, 2007², pp. 393-409, qui p. 394-5 [it.: «livelli multipli di lettura», «predisposizione all'indeterminatezza», «l'egemonia di un'unica prospettiva», «sopportano una moltitudine di valori morali in conflitto, senza alcun turbamento o contraddizione nelle loro coscienze», «una varietà di principi concorrenti ne guida il comportamento senza alcun primato»].

dei loro personaggi. La non scelta tra quella che appare solo una illusoria distinzione tra Bene e Male, la mancata disambiguazione tra «a simultaneous awe and reverence toward greatness of ambition, and fear and distrust of those who act on it»¹² resta uno degli elementi di maggiore fascinazione e una delle ragioni che elevano i testi dell'*overreacher* al di sopra delle mode letterarie. Sono opere che, da un lato, ci costringono a interrogare e a giudicare le azioni dei protagonisti (perché l'*overreacher* ha agito così?), ma dall'altro non offrono una risposta univoca in questa direzione, ci lasciano soli a cercare motivazioni e spiegazioni. L'ambiguità morale, la distanza autoriale, avvolge ogni giudizio in una specie di nebbia. Pur se la condanna del 'trasgressore' sembra rassicurarci sulla moralità dei testi, la fine ingloriosa, violenta, la autodistruzione del protagonista non presuppongono una valutazione etica da parte dell'autore; si tratta di storie che terminano spesso ex abrupto con la morte dell'attore principale, senza alcun commento. Restano enigmi da decifrare che pongono questioni antropologiche, estetiche e scientifiche che non cessano di affascinare e sorprendere vecchi e nuovi lettori per la loro inesauribile ambivalenza, grazie al fatto che le questioni poste in essi non sono mai veramente soddisfatte: la morale di fatto non esiste. «It's wiser to recognize the inevitability of limitations; it's magnificent to risk all to surmount them»¹³, sembrano dirci guardandoci di sottocchi gli autori. Sin dalle prime pubblicazioni delle opere da noi esaminate, la critica, in primis quella contemporanea alla loro uscita, si è chiesta se gli autori avessero sufficientemente preso le distanze dalla amoralità dei propri personaggi, giacché questo aspetto, come abbiamo osservato, non appare mai chiaro. Il tentativo di giudicare i testi in base alla presenza o assenza di una morale ha prodotto valutazioni assai contraddittorie: il primo *Frankenstein* è più immorale che morale, e dunque la seconda versione del 1831 diventa più 'morale'; *Dr. Jekyll*, che suscitò più plausi che stroncature, deve alla confessione finale del protagonista l'approvazione dei contemporanei, e dunque è un buon libro che può essere usato nei sermoni durante il servizio domenicale¹⁴; *Dorian Gray* è decisamente immorale e Wilde ne smussa alcune frasi nella seconda edizione del 1891 e ne difende la dignità nelle repliche

¹² G. Levine, *The Pattern: 'Frankenstein' and Austen to Conrad*, in Id., *The Realistic Imagination: English Fiction from 'Frankenstein' to 'Lady Chatterley'*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp. 23-57, qui p. 27 [it.: «la simultanea soggezione e reverenza verso la grandiosità dell'ambizione, e la paura o diffidenza verso chi agisce in questo senso»], enfasi mia.

¹³ M. Corrigan, *So We Read On: How 'The Great Gatsby' Came to Be and Why It Endures*, New York, Little, Brown and Company, 2015, p. 24 [it.: «È più saggio accettare l'inevitabilità delle limitazioni; è magnifico rischiare tutto per superarle»].

¹⁴ Cfr. ad esempio l'articolo *The Rev. Dr. Nicholson on 'Dr. Jekyll and Mr. Hyde'*, apparso sul «Leamington Spa Courier» il 24 novembre 1888, in cui l'autore riferisce di aver utilizzato la novella come base per un sermone domenicale a St. Alban, cit. in R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, ed. by Katherine Linehan, New York, London, 2003, pp. 102-104.

alle accuse apparse sulle riviste dell'epoca dichiarando, tra l'altro, che è proprio l'aver dato a esso una morale l'unico errore del libro¹⁵. Per tutti è illuminante la risposta di Stevenson a un sacerdote e recensore del suo romanzo: «What you say about the confusion of my ethics, I own to be all too true»¹⁶. Ciò che Garrett interpretando *Dr. Jekyll* chiama «fictional irresponsibility, its refusal or failure to offer any secure position for its reader or to establish any fixed relation between its voices»¹⁷, è evidente anche nel *Frankenstein* prima versione: «The tension worked out in *Frankenstein* between ambition and natural harmony, as between creator and creature, mind and reality, is not resolved»¹⁸. La frequente definizione di *Frankenstein* come *cautionary tale* è soltanto una conseguenza della storia della sua ricezione e non appartiene al romanzo stesso, perlomeno nella sua prima versione del 1818: furono i successivi adattamenti teatrali e poi cinematografici a portare in superficie solo una parte delle implicazioni del romanzo, quelle che più colpiscono l'immaginario popolare e consentono una lettura morale della storia.

3. *La sindrome dell'overreacher*

So once transgression itself has become the
norm, it ceases to be subversive.¹⁹

Possiamo affermare dunque che le storie dell'*overreacher* sono caratterizzate da una «narrative schizophrenia»²⁰, giacché la mancanza di un chiaro giudizio morale sulle azioni

¹⁵ *St. James's Gazette* del 26 giugno 1890, l'articolo è riprodotto in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, 2007², pp. 363-364: «Yes, there is a terrible moral in *Dorian Gray* - a moral which the prurient will not be able to find in it, but it will be revealed to all whose minds are healthy. Is this an artistic error? I fear it is. It is the only error in the book», qui p. 364; tr. it., M. D'Amico (a cura di), *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1977, p. 109: «Sì, c'è una terribile morale in *Dorian Gray* - una morale che i pruriginosi non riusciranno a trovarvi, ma che sarà rivelata a tutti coloro la cui mente è sana. È un errore artistico questo? Io ho paura di sì. È l'unico errore del libro».

¹⁶ R. L. Stevenson, *To Edward Purcell (27 February 1886)*, in Id., *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, cit., p. 83 [it.: «Ciò che affermate sulla confusione della mia etica debbo ammettere è tutto vero»].

¹⁷ P.K. Garrett, *Instability of Meaning, Morality, and Narration*, in R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 189-197, qui p. 195 [it.: «irresponsabilità narrativa, il rifiuto o l'incapacità di offrire al lettore una posizione sicura o di stabilire una relazione costante tra le sue voci»].

¹⁸ Levine, *The Pattern: 'Frankenstein' and Austen to Conrad*, in Id., *The Realistic Imagination: English Fiction from 'Frankenstein' to 'Lady Chatterley'*, cit., pp. 23-57, qui p. 32 [it.: «La tensione sviluppata in *Frankenstein* tra ambizione e armonia naturale, al pari di quella tra creatore e creatura, mente e realtà, non viene risolta»].

¹⁹ T. Eagleton, *On Evil*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, p. 121 [it.: «Quando la trasgressione stessa diviene norma, cessa di essere sovversiva»].

²⁰ Così si esprime a proposito di *Dorian Gray* Philip K. Cohen in *The Moral Vision of Oscar Wilde*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 1978, p. 120, cit. da Sh.W. Liebman, *Character Design in 'The Picture of Dorian Gray'*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 439-460, qui p. 440. A proposito della schizofrenia dell'*overreacher* cfr. il Cap. 1.3, pp. 29 ss.

rappresentate fa sì che le domande che vi vengono poste non ricevano che risposte ambigue. Gli stessi protagonisti sono esseri patologici. L'*overreacher*, incapace di armonizzare le diverse parti di sé (che possiamo chiamare coscienza e istinto, piacere e dovere, ambizione e benevolenza, egotismo e socialità, idealismo e realismo), è un essere destinato al fallimento. È psicologicamente inadeguato alla vita (se vogliamo vedervi tratti di patologia mentale); esprime simbolicamente il disagio esistenziale comune all'essere umano moderno (se invece alludiamo a una condizione sociologica) e, come figura tutta interna all'arte²¹, manifesta il conflitto dell'artista tra rappresentazione della realtà e necessità di originalità, tra l'esigenza di rendere accettabile il suo atto comunicativo e la fedeltà alla propria ispirazione (se ci riferiamo a una condizione che attiene alla psicologia della creatività). Ecco che tali personaggi, con la propria 'caduta', portano a espressione (esorcizzandola?) quella visione nichilistica dell'individuo che accompagna lo sviluppo della modernità, offrendo un ritratto impietoso della natura umana e una visione pessimistica del suo destino, cui abbiamo più volte fatto riferimento in questo studio.

Abbiamo osservato che le storie dell'*overreacher* appartengono al modo narrativo del fantastico (Jackson) o soprannaturale (Orlando), sono dunque più simboliche che realistiche e si prestano a rappresentare dinamiche sociali ancora non pienamente leggibili o portate a consapevolezza. Secondo Baldick sia la narrativa realistica che quella di tipo simbolico «question the value of aspiration, chastising the misguided individualist who would renounce the claims of human solidarity. The difference is that Romanticism usually conducts its critique negatively or by subtraction, illustrating the self-inflicted torments of the solitary [...], while realism adds to the portrait of its aspiring protagonist a set of social constraints which can subdue and reclaim the potential exile»²². Dunque, sembrerebbe che il peccato di cui si macchiano gli *overreacher*, e per il quale vengono condannati dai loro autori, è l'aver una aspirazione individuale che li porta a isolarsi dalla comunità dei propri

²¹ H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, OUP, 1997², p. 148: «the covert subject of most poetry for the last three centuries has been the anxiety of influence, each poet's fear that no proper work remains for him to perform»; tr. it., Id., *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, a cura di Mario Diacono, Milano, Abscondita, 2014, p. 155: «il tema nascosto di quasi tutta la poesia degli ultimi tre secoli è stato l'angoscia dell'influenza, la paura latente in ciascun poeta che non esista più un vero e proprio compito da svolgere, per lui».

²² Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987, paperback edition 1990, p. 187 [it.: «mettono in discussione il valore dell'aspirazione, stigmatizzando l'errata condotta dell'individualista che ignora la necessità della solidarietà tra esseri umani. La differenza è che il romanticismo di solito porta avanti la sua critica in modo negativo o per sottrazione illustrando i tormenti autoinflitti del solitario [...], mentre il realismo aggiunge al ritratto del suo ambizioso protagonista un complesso di vincoli sociali in grado di contenere e recuperare il potenziale esule».

simili²³. La particolare importanza di questo peccato nella cultura anglosassone è stato oggetto del Capitolo 3. Nessuno dei personaggi descritti è salvabile, poiché ciò che questi testi ci raccontano in ultima analisi è che la salvezza risiede nella comunicazione, nella comunità, nella creazione come gesto di amore per l'altro e non nell'azione solipsistica frutto dell'ambizione, della presunzione (*pride*), della volontà di prevalere. La grande colpa dunque è l'individualismo antisociale, perché se ci si isola si cade preda del nichilismo, del pessimismo, dell'egoismo e della disperazione. Tutti i nostri protagonisti avrebbero in più occasioni la possibilità di redimersi ricollegandosi all'umanità, uscendo dall'isolamento peccaminoso, ma ogni volta che la loro coscienza suggerisce questa strada, essi imboccano la via della segretezza, perché sono convinti che il perdono è impossibile. E se è così, occorre dimenticare (*forgetfulness*). L'*overreacher* è l'essere lacerato tra le imperiose domande del Super-Io, che vuole riportarlo ai rimorsi, e l'impossibilità di rinunciare alle sue passioni indicibili e ingovernabili. «As a victim of this psychological double bind, he is not merely a hedonist [qui si parla di *Dorian Gray*], but a kind of Everyman, whose dilemma is a product of his human endowment»²⁴. Molti personaggi di opere fantastiche, il cui tema dominante è il dualismo, sono drammatizzazioni proprio di questo conflitto, i loro 'Io' si dividono tra un narcisismo originale, primario, e un ego ideale, che frustra e reprime il loro desiderio naturale²⁵. È come se l'*overreacher* letterario concentrasse su di sé, in misura eccessiva, il conflitto interno alla psiche dell'uomo moderno allorché si è spenta la riverenza verso Dio e ci si trova soli, sull'orlo del precipizio, dell'autodistruzione, e solo un briciolo di umanità, di *common-sense*, di senso etico, di *Spiessbürgertum* potrebbe salvarci. In breve, ce la fa solo chi riesce a navigare il mare della vita. «We all have passions [...], but how we control those passions is central to whether we become a Promethean overreacher, isolated from society, or a functioning member of a community»²⁶: questo è ciò che sembrano dirci i nostri testi, attingendo alle paure più intime dell'essere umano, quelle dell'isolamento e della

²³ G. Levine, *The Pattern: 'Frankenstein' and Austen to Conrad*, cit., p. 30: «But the true sin (and the word becomes more difficult to use, the more we explore the novel) is not the Promethean theft of fire from Heaven, but the sin against self and community» [it.: «Ma il vero peccato (termine che è sempre più difficile utilizzare man mano che si esplora il romanzo) non è il furto prometeico del fuoco dal Cielo, ma il peccato contro se stessi e la comunità»].

²⁴ Sh.W. Liebman, *Character Design in 'The Picture of Dorian Gray'*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, cit., pp. 439-460, qui p. 458 [it.: «Come vittima di questo doppio legame psicologico, egli non è soltanto un edonista, ma una sorta di *Everyman*, il cui dilemma deriva proprio dal fatto di essere umano»].

²⁵ R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, and New York, Methuen, 1981, p. 89; tr. it., Id., *Il Fantastico, la letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Pironti, 1986, p. 83.

²⁶ A. Wright, *Mary Shelley*, Cardiff, University of Wales Press, 2018, p. 5 [it.: «Tutti hanno delle passioni [...], ma il modo in cui controlliamo tali passioni distingue l'*overreacher* prometeico isolato dalla società dal membro funzionante di una comunità»].

perdita di controllo sulle proprie pulsioni; questo sembrano dirci i loro autori sul fenomenale potere della creatività artistica.

In questo studio abbiamo più volte osservato che gli *overreacher* letterari presentano spesso i segni di una malattia nevosa, o di un disturbo comportamentale che sarebbe utile definire una vera e propria ‘sindrome’, una patologia del moderno, con esordio, sintomi e decorso e pochi casi di guarigione: una sindrome da inquietudine, da ipertrofia dell’ego, che coglie l’essere occidentale agli albori della Riforma (Faust), e per contagio si trasmette alle epoche successive. Il Satana di Milton ne è l’untore principale, la malattia resta latente nell’Illuminismo²⁷, ma una nuova epidemia scoppia con il Neogotico e il Romanticismo, tendenzialmente antirazionalisti, quando assistiamo a un ritorno dell’attenzione alla vita soggettiva, all’introspezione e al gusto del miracoloso, del sovrannaturale. Goethe riesuma la figura del Faust, che inizialmente è malvagio, ma poi diviene un pioniere della modernità, e Coleridge ne dà una bella descrizione in *The Rime of the Ancient Mariner*, pur risparmiandogli l’Inferno e condannandolo a una sorta di Morte-in-Vita. Da quel momento in poi è tutto un susseguirsi di figure esaltate, da Frankenstein, a Jekyll, ad Achab, a Dorian Gray fino a Gatsby e Adrian Leverkühn, per chiudere il cerchio là dove esso aveva avuto il suo inizio.

Jane Goodall nella sua analisi del *Frankenstein*²⁸ si è spinta a postulare un sostanziale bi-polarismo del protagonista, sia nel senso clinico attuale di sindrome maniaco-depressiva, che nel suo rapporto con il mondo e con la scienza che ha eletto a sua attività, cogliendone così l’oscillazione tra gli estremi di profondi stati depressivi e momenti di esaltazione ed eccitazione violenta che presiedono alle sue folli decisioni. L’individuo, lacerato tra pulsioni incontrollabili e le leggi della comunità cui appartiene, «a causa del conflitto tra coscienza e inconscio [...] soffre e spesso si ammala»²⁹. Il tema del comportamento schizoide ricorre, ad esempio, in diversi saggi critici sui tre romanzi principali oggetto di questo studio, a testimoniare che questo aspetto patologico dell’animo umano - quasi un perdersi dell’io in se stesso, una mancata consapevolezza del limite, una moltiplicazione delle personalità, uno spostamento della responsabilità sull’Altro da Sé, che parte da una *curiositas* non adeguatamente contenuta - ha affascinato gli autori ben prima che esso venisse codificato

²⁷ R. Jackson, *Fantasy*, cit., p. 96: «Unreason, silenced throughout the Enlightenment period, erupts in the fantastic art [...] and horror fiction»; tr. it., cit., p. 89: «L’irrazionalità, messa a tacere lungo tutto il periodo dell’illuminismo [ma pensiamo a capolavori controversi quali *Gulliver* e *Tristram Shandy*, N.d.A.] fa irruzione nell’arte fantastica [...] e nella narrativa dell’orrore», traduzione in parte modificata.

²⁸ J. Goodall, *Electrical Romanticism*, in M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 490-506.

²⁹ G. Bottiroli, *Che cos’è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, p. 204.

come disturbo della personalità. «The devil and the angel of the morality play are replaced by a modern pre-Freudian psychology that removes the moral issue from the metaphysical context -- the traditional concepts of good and evil -- and places it entirely within the self. *Morality is, as it were, replaced by schizophrenia* [...] The creator-monster dualism, for example, is also the traditional dualism of mind and body, another form of schizophrenia», sostiene Levine a proposito di *Frankenstein*³⁰. Non è difficile verificare la bontà di queste osservazioni su altri personaggi: il Dr. Jekyll si isola progressivamente dalla sua cerchia di conoscenti ed è via via più incapace di controllare la sua parte istintuale; mentre Dorian è «an unbalanced personality, and his purpose of multiplying personality through a controlled series of aesthetic experiments transforms him into an aesthetic Dr. Jekyll»³¹. E ancora:

Dorian's failure to integrate his opposing 'selves' is not a consequence of his own psychological inadequacy, but a condition of modern life [...] Dorian Gray is torn between two mutually exclusive interpretations of human experience: one, optimistic, religious, and emotional; the other, pessimistic, cynical, and intellectual. In the course of the novel, the reader (if not Dorian) discovers that neither interpretation is adequate and that, from Wilde's perspective, there are no alternatives.³²

Oltre a Dorian, anche Basil e Lord Henry del romanzo di Wilde sono stati indicati come 'personalità bipolari'³³. Possiamo qui recuperare il bel termine tedesco *Verstiegenheit*³⁴, la situazione patologica di chi si spinge troppo in alto e non sa più tornare

³⁰ G. Levine, *The Ambiguous Heritage of 'Frankenstein'*, in G. Levine and U.C. Knoepfelmacher (eds.), *The Endurance of 'Frankenstein': Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley, Los Angeles, and London, Univ. of California Press, 1979, pp. 3-30, qui. p. 15 e p. 18 [it.: «Il diavolo e l'angelo delle *morality* medievali è sostituito da una psicologia moderna prefreudiana che sposta la questione morale dal contesto metafisico – i concetti tradizionali di bene e male – ponendola interamente all'interno del Sé. *La moralità viene, per così dire, sostituita dalla schizofrenia* [...] Il dualismo mostro-creatore, ad esempio, è anche il dualismo tradizionale di mente e corpo, un'altra forma di schizofrenia», enfasi mia.

³¹ D.L. Lawler, *Keys to the Upstairs Room: A Centennial Essay on Allegorical Performance in 'Dorian Gray'*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, 1988, pp. 431-457, qui p. 448 [it.: «una personalità squilibrata e il suo intento di moltiplicare la personalità attraverso una serie controllata di esperimenti estetici lo trasforma in una versione estetizzante del Dr. Jekyll»].

³² Sh.W. Liebman, *Character Design in 'The Picture of Dorian Gray'* in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, cit., pp. 439-460, qui p. 441 s [it.: «Dorian non riesce a integrare i suoi opposti 'sé', ma ciò non è conseguenza della sua inadeguatezza psicologica, ma una condizione della vita moderna [...] Dorian Gray è diviso tra due interpretazioni dell'esperienza umana che si escludono a vicenda: l'una è ottimistica, religiosa ed emotiva; l'altra è pessimistica, cinica e intellettuale. Nel corso della storia il lettore (se non Dorian) scopre che nessuna delle due interpretazioni è adeguata e che, dal punto di vista di Wilde, non esiste alternativa»].

³³ Vedi, ad esempio, K. Powell, *Hawthorne, Arlo Bates, and 'The Picture of Dorian Gray'*, in «Papers on Language and Literature», 16, 1980, pp. 403-416, qui p. 415.

³⁴ Il discorso sulla schizofrenia ci riporta difatti all'inizio di questo studio quando, nel Capitolo 1, cercavo di trovare degli equivalenti in altre lingue del termine *overreacher* e avevo citato l'articolo di Ludwig Binswanger sull'«esaltazione fissata» / *Verstiegenheit*, cfr. Cap. 1, p. 31.

indietro: quella dell'*overreacher* è una letteratura degli estremi, perché descrive una figura che contiene in sé le polarità dell'essere umano.

Oggi la sindrome dell'*overreacher* fa talmente parte della nostra cultura da aver relegato la sua espressione letteraria pressoché unicamente a un filone del genere horror-fantascientifico, quello dello 'scienziato pazzo'; il resto è quotidianità.

4 Suggerimenti per ulteriori percorsi di ricerca

Esistono interessanti punti di contatto tra l'*overreacher* anglosassone post-riforma e altre figure letterarie fondative della letteratura e della cultura moderna occidentale, quali Don Giovanni e Don Chisciotte³⁵ che non ho avuto modo di esplorare in questa tesi. Anche qui abbiamo a che fare con soggetti altamente idiosincratici che si muovono nel limbo tra sanità e patologia, in una ricerca distorta di senso. Ma le due figure 'mediterranee' non possiedono la *gravitas*, la cupezza, l'ineluttabilità della punizione che è alla base del molto protestante *overreacher*. Don Chisciotte è un personaggio ancorato al passato, una beffa, una parodia con risvolti comici, anch'egli ha un'ossessione, una 'esaltazione fissata', ma non v'è nulla di egoistico nel suo peregrinare, il suo è un animo nobile e privo di arroganza. Tra *overreacher* e Don Giovanni le affinità sono maggiori³⁶. Essi condividono il tratto dell'inganno, della sfida ai codici di comportamento, alle ideologie morali della loro società. Don Giovanni ricorda la figura del *trickster* di molte culture popolari, la sua è una sfida aperta, dichiarata, quasi una missione, una crociata per il raggiungimento del suo piacere, mentre quella degli *overreacher* appare una necessità ineluttabile, svincolata dalla propria volontà in quanto conseguenza di spinte più profonde. È come se l'uno fosse il corpo e l'altro la mente di chi si ribella al soffocamento della morale dei nostri tempi³⁷, giacché entrambe le figure erano assenti in era precristiana: «It seems to have been the Christian, and especially the Protestant, tradition that made truthfulness a universal obligation, as opposed to the more

³⁵ Un confronto approfondito tra queste e altre figure tangenti è contenuto nel più volte citato I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1996; it., Id., *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, a cura di Maria Baiocchi e Mimi Gnoli, Roma, Donzelli, 2007.

³⁶ J.B. Russell, *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, 1986, p. 58, afferma che la leggenda di Don Giovanni è strettamente legata a quella di Faust, ma non approfondisce il confronto; tr. it., Id., *Il diavolo nel mondo moderno*, a cura di Fernando Cezzi, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 38.

³⁷ Ceserani M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007, dalla voce *Conoscenza, sapere*, pp. 481-486, qui p. 483: «Don Giovanni rappresenta dal lato del corpo quell'irrequietezza, quel desiderio inesauribile di cui Faust è il corrispettivo mentale e razionale».

tribal notion that it is only within the family or tribe that one must keep faith»³⁸. Nel mediterraneo Don Giovanni si punisce l'arroganza e il libertinismo, ma è assente l'aspetto di tormento intellettuale, la *hybris sciendi*, la *libido excellendi*, e la componente dello *streben* verso un ideale di successo che è presente nella figura dell'*overreacher*. Vi compare, però, quella componente edonistica che abbiamo riscontrato in molti dei nostri personaggi.

Altri percorsi di indagine che potrebbero prendere le mosse dal presente studio sono molto sinteticamente: la realizzazione di un percorso didattico a moduli cronologici - a beneficio del triennio della scuola secondaria superiore o della laurea triennale - che comprenda e colleghi le opere prese in esame; la possibilità di approfondire più di quanto abbia potuto fare io il collegamento tra *overreacher* anglosassone e faustismo internazionale, soprattutto russo (Dostoevskij, Bulgakov); l'esplorazione dei concetti di bene/male in relazione all'aspetto (bellezza/bruttezza) dei personaggi per verificare congruità e scarti con quanto propugnava la fisiognomica nel secolo XIX. Infine, considerato che i personaggi da me selezionati sono tutti uomini, sarebbe doveroso ampliare questo percorso in un'ottica di genere, per verificare l'esistenza di *overreacher* femminili e coglierne costanti e varianti.

5 Considerazioni finali

Secondo alcuni autori, il mito letterario di Faust è come se morisse con la Seconda guerra mondiale, o poco dopo, con il *Doktor Faustus* manniano: «The Faust theme proper, except for an occasional echo, seems to come to an end in literature at the moment when history shows the final horrible results in life. [...] It would appear indeed that historical archetypes not only have historical beginnings, but they may have historical terminations also. [...] If the myth of inevitable disaster has exhausted itself – exhausted itself largely by coming true – it may be that we need myths of continuance to replace it»³⁹. Potremmo estendere tali considerazioni anche alla nostra figura, che mi pare abbia subito una potente attualizzazione nel momento in cui, anche a seguito delle teorie evoluzionistiche, il concetto di *hybris* ha perduto i connotati negativi che possedeva nell'antichità ed è divenuto metafora

³⁸ I. Watt, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, cit., p. 101; tr. it., cit., p. 88: «Pare sia stata la tradizione Cristiana e specialmente quella protestante a fare della sincerità un dovere universale, opposto alla nozione più tribale che si debba essere onesti solo nei confronti della famiglia o della tribù».

³⁹ H. Fisch, *A remembered Future: A Study in Literary Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 33; tr. it., Id., *Un futuro ricordato: saggio sulla mitologia letteraria*, a cura di Giulia Angelini, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 52-3: «Il tema di Faust in sé e per sé, eccetto echi occasionali, pare esaurirsi nella letteratura dal momento in cui la storia ce ne mostra i terribili esiti estremi nella vita. [...] Siamo portati a concludere che gli archetipi storici non solo hanno inizi storici, ma che possono avere anche conclusioni storiche [...] Se il mito del disastro inevitabile si è esaurito – soprattutto per il fatto di essersi avverato – può darsi che per rimpiazzare il precedente abbiamo ora bisogno di miti della continuità».

delle società che si riconoscono nel modello occidentale. Dunque, l'*overreacher*, da personaggio letterario, può ben dirsi divenuto un personaggio ordinario e la letteratura non ha più bisogno di esorcizzarlo od offrirlo come modello negativo, esso è parte di tutti noi: l'ambizione, l'attivismo irrefrenabile sono i nostri demoni quotidiani. Commentando *Frankenstein*, Baldick sostiene che ogni mito, anche il più fecondo, è «susceptible to 'closure', or to adaptations which constrain their further development into fixed channels»⁴⁰, così è anche per l'*overreacher*, che ormai è uscito dall'immaginario letterario per sedersi accanto alle nostre scrivanie, nelle nostre famiglie. Nell'era dell'eterna giovinezza e dell'immortalità sembra che le sfide siano finite, o perlomeno che Dio e Satana, i due opposti che ci hanno governato per un millennio, siano entrambi parte di noi. Siamo il nostro bene e il nostro male allo stesso tempo, siamo divini in quanto non c'è nulla che non possiamo fare, nulla è più proibito. Non c'è più bisogno di una tentazione esterna, né di un Dio cui ribellarsi, il diavolo è in noi quando non poniamo alcun limite al nostro desiderio ed ecco perché il compito dell'*overreacher* immaginario si è esaurito. L'iperbole di Puttenham⁴¹ è talmente parte delle nostre azioni, da non essere più neanche percepita come tale.

Tuttavia, se è consueto affermare che nella società post-moderna non esistano quasi più limiti a quanto è realizzabile, è proprio vero che il peccato di trasgressione e smisuratezza possa ritenersi superato? Siamo in una fase post-storica (o post-umana) dove siamo riusciti a lasciare dietro di noi il disagio della civiltà di freudiana memoria? Eppure, non possiamo fare a meno di norme, codici e prescrizioni, non soltanto come leggi comunitarie cui attenersi per convivere, ma neppure come imperativi che tormentano le nostre coscienze.

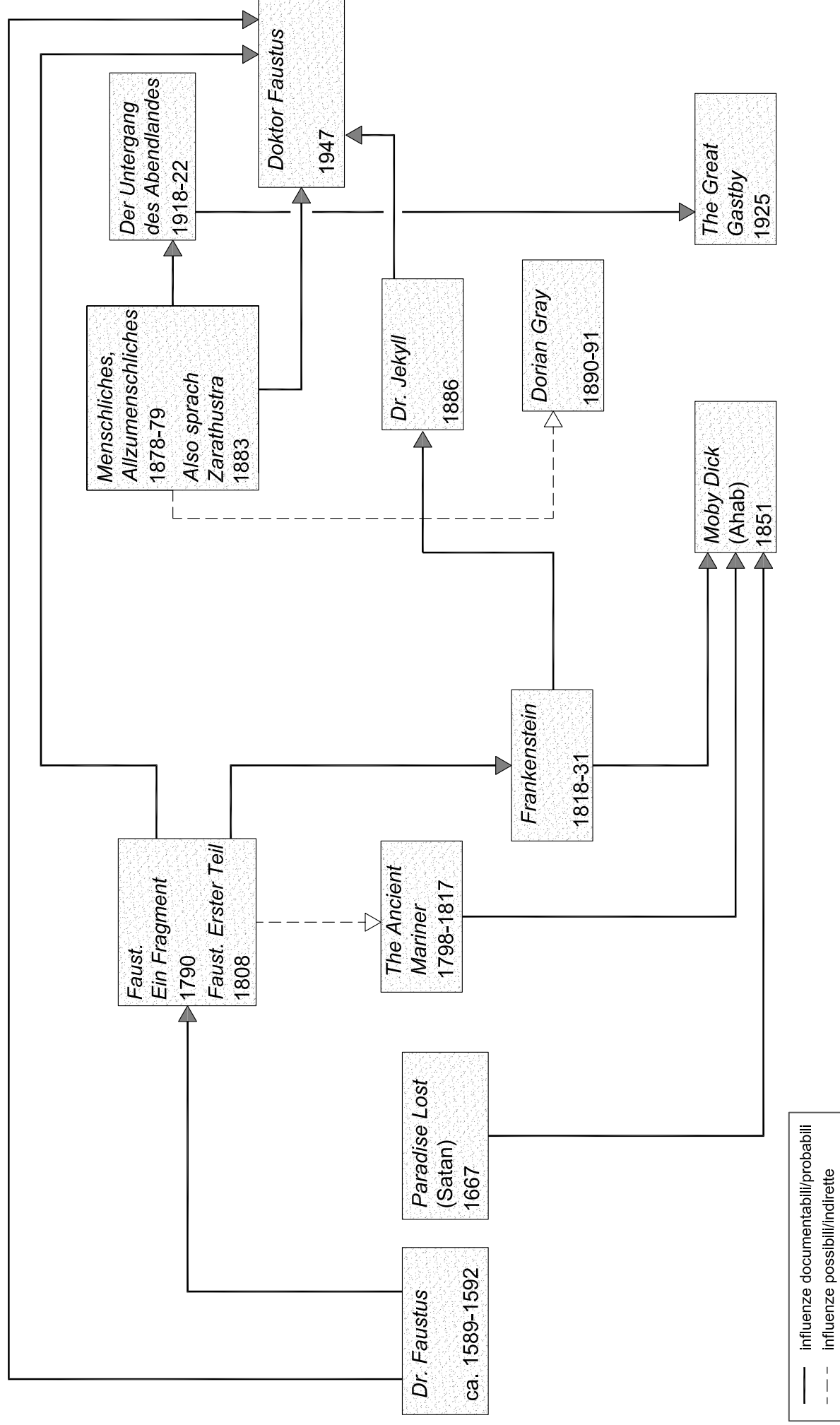
Immaginare che l'edonismo di massa invalso da qualche decennio nelle società occidentali sdrammatizzi completamente il confronto tra desideri e società (per non dire di quello tra desideri e realtà) è quantomeno semplicistico. Non spiega prima di tutto la capacità di coinvolgimento che le opere del passato hanno su di noi, anche quando ci raccontano, sub specie drammatica o tragica, di desideri verso cui oggi siamo molto più tolleranti o verso cui addirittura esibiamo condiscendenza.⁴²

⁴⁰ Ch. Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, cit., p. 4 [it.: «è soggetto a una 'chiusura' o ad adattamenti che ne determinano rigidamente i successivi sviluppi»], evidenza dell'Autore.

⁴¹ Vd. Cap. 1.1.

⁴² S. Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, «Between», III, 5, 2013, su <http://www.Between-journal.it>, p. 1-20, qui p. 11.

Per chiudere, un omaggio a un grande maestro le cui lezioni seminariali ho avuto il privilegio di ascoltare nel mio primo anno di Dottorato. Ricordo una conversazione su una panchina della vecchia sede della Facoltà di Lingue a Villa Mirafiori a Roma durante la quale chiedevo al Professor Djelal Kadir conforto e conferma sulla bontà della mia idea di scrivere una tesi sulla figura dell'*overreacher*. Così mi rispose, con la consueta amabilità: «Purché tu contempi la possibilità che tale figura non esista affatto; il compito di uno studioso risiede nel perseguire una teoria, ma anche il suo contrario». È quindi possibile che l'*overreacher*, quale figura letteraria a se stante dell'ambito culturale anglosassone, non sia altro che un ritaglio arbitrario e dunque sia privo di consistenza. In questo senso lo stesso termine *overreacher* tornerebbe a essere solo un sostantivo che la critica utilizza, altrettanto arbitrariamente, per connotare i più diversi personaggi, idoli riflessi dei loro progenitori prometeico-narcisistico-faustiani di cui è piena la letteratura occidentale.



MAPPING THE OVERREACHER

BIBLIOGRAFIA

La seguente bibliografia è ripartita in tre sezioni. La prima elenca in ordine di composizione le opere letterarie che fanno parte della ‘genealogia dell’*overreacher*’ e che sono state oggetto di analisi nel mio studio; laddove siano state consultate più edizioni della stessa opera, esse compaiono in ordine di data di pubblicazione; per ciascuna opera appare per ultima la versione italiana utilizzata per la traduzione delle citazioni inglesi/tedesche riportate in nota. La seconda sezione elenca le fonti cui ho attinto nel Capitolo 1 per costruire una definizione del termine stesso di *overreacher*. La terza, infine, raccoglie tutte le restanti opere citate/consultate (le fonti antiche, i saggi filosofici, critici, le biografie degli autori, i commenti e le reazioni dei contemporanei e degli autori stessi alla pubblicazione delle loro opere) che sono servite sia per delineare lo sfondo culturale entro cui nasce e si sviluppa la figura letteraria dell’*overreacher* che per l’analisi e la comprensione delle opere stesse. La seconda e la terza sezione seguono l’ordine alfabetico e in caso di più opere di uno stesso autore, quello di pubblicazione.

a) *Testi della genealogia dell’overreacher*

Marlowe Ch., *The Tragical History of Doctor Faustus*, in Marlowe Ch., *The Complete Plays*, ed. by J.B. Steane, Harmondsworth, Penguin, 1980.

Id., *Il dottor Faust*, a cura di Nemi D’Agostino, con un saggio di T.S. Eliot, Milano, Mondadori, 1992.

Milton J., *Paradise Lost*, Oxford World’s Classics edition, ed. by Stephen Orgel and Jonathan Goldberg, with an introduction by Philip Pullman, Oxford, OUP, 2005.

Id., *Paradiso Perduto*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, A. Mondadori, 1987.

Coleridge T.S., *The Rime of the Ancient Mariner*, in David Wright (ed.), *The Penguin Book of English Romantic Verse*, Harmondsworth, Penguin, 1978.

Id., *La leggenda del vecchio marinaio*, trad. di Enrico Nencioni, Milano, Tea, 1993, 1^a edizione elettronica: 27 febbraio 1998.

Goethe J. W., *Faust*, introduzione, traduzione con testo a fronte e note a cura di Franco Fortini, Milano, i Meridiani Mondadori, 1970.

Shelley, M., *Frankenstein*, Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Context, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives, ed. by Johanna M. Smith, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1992.

Shelley M., *Frankenstein, or The Modern Prometheus, The 1818 Text*, ed. by M. Butler, OUP, 1998².

Shelley M., *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, ed. by J. Paul Hunter, New York, London, Second Norton Critical Edition, 2012².

Id., *Frankenstein o il moderno Prometeo*, traduzione e cura di Giorgio Borroni, Milano, Feltrinelli, 2013².

Melville H., *Moby Dick, or, the Whale*, The Project Gutenberg EBook of *Moby Dick; or The Whale*, by Herman Melville, December 25, 2008, Last Updated: December 3, 2017, consultabile su <http://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm>, ultimo accesso settembre 2018.

Id., *Moby Dick*, traduzione di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 1980⁴.

Stevenson R. L., *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, ed. by K. Linehan, New York, London, Norton, 2003.

Stevenson R. L., *The Annotated Dr Jekyll and Mr Hyde*, ed. by Richard Dury, Second Edition, Revised and Updated, Genova, 2005.

Stevenson R. L., *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales*, ed. by Roger Luckhurst, OUP, 2006.

Id., *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, introduzione e traduzione di Luciana Pirè, Firenze, Giunti, 1996.

Wilde O., *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, New York, London, Norton, 1988.

Wilde O., *The Picture of Dorian Gray: The 1890 and the 1891 Texts*, ed. by J. Bristow, vol. 3, in Id., *The Complete Works of Oscar Wilde*, General Editor Ian Small, Oxford, OUP, 2005.

Wilde O., *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by M. P. Gillespie, New York, Norton, 2007².

Wilde O., *The Uncensored Picture of Dorian Gray*, ed. by Nicholas Frankel, Cambridge, Ma. and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2012.

Id., *Il ritratto di Dorian Gray. Il dattiloscritto originale non censurato*, a cura di Nicholas Frankel, traduzione di Michele Piumini, Milano, Mondadori, 2014.

Id., *Il ritratto di Dorian Gray*, Firenze, Giunti Demetra, 2004, 2006, traduzione e cura di Luciana Piré.

Fitzgerald F. S., *The Great Gatsby*, ed. by Ruth Prigozy, Oxford, OUP, 2008.

Id., *Il grande Gatsby*, traduzione e cura di Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2013⁴.

Mann Th., *Doktor Faustus: das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1947.

Id., *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, in Id., *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, i Meridiani Mondadori, 2016.

b) Definizione di *overreacher*

Binswanger L., *Verstiegenheit*, in Id., *Drei Formen missglückten Daseins. Verstiegenheit, Verschrobenheit, Maniertheit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1956, pp. 1-8.

Binswanger L., *Extravagance (Verstiegenheit)*, in Needleman J., *Being-in-the-World: Selected papers of Ludwig Binswanger, Translated and with a Critical Introduction to His Existential Psychoanalysis*, New York, Harper, 1967, pp. 342-349.

Id., *Tre forme di esistenza mancata: esaltazione fissata, stramberia, manierismo*, a cura di Enrico Filippini, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Cotgrave R., *A Dictionarie of the French and English Tongues*, London, printed by Adam Islip, Anno 1611, su <http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/search/891al.html>, ultimo accesso 31 marzo.2017.

Early English Books Online, su eebo.chadwyck.com, ultimo accesso 13 settembre 2017.

earlyprint.wustl.edu, ultimo accesso 12 settembre 17.

Evans Early American Imprint Collection, su <http://quod.lib.umich.edu/e/evans>, ultimo accesso 13 aprile 2017.

Fielding H., *The History of the Life of the late Mr. Jonathan Wild the Great*, su <http://www.blackmask.com>, © Blackmask Online 2001, ultimo accesso 29 settembre 2017.
Id., *Gionata Wild, il grande*, traduzione di Pino Bava, Milano, Rizzoli, 1958.

Fielding H., *Tom Jones*, New York and Scarborough, Signet, 1979.

Id., *Tom Jones: Storia di un trovatello*, a cura di C. Pagetti e A. Prospero, Milano, Garzanti, 2004.

Jackson K., *American Faust*, «Independent», 26 dicembre 2004, su www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/american-faust-26309.html, ultimo accesso 29 settembre 2017.

Massinger Ph., *A New Way to Pay Old Debts, Facsimile reprint of 1st edition, London, 1633*, Menston, The Scholar Press, 1969;

Id., *Un modo nuovo di pagare i vecchi debiti* in, Obertello A. (a cura di), *Teatro elisabettiano: raccolta di drammi*, vol. II, traduzione di Vittorio Gabrieli, Milano, Bompiani, 1951.

Puttenham G., *The Arte of English Poesie*, su <http://www.bartleby.com/359/19.html>, ultimo accesso settembre 2017.

The Oxford English Dictionary, 2nd Edition, Vol. X, Oxford, 1989.

Webster's Third New International Dictionary of the English Language unabridged, vol. II, H-R, Encyclopedia Britannica, Inc., Chicago, 1981.

www.oed.com, ultimo accesso 12 settembre 2017.

c) *Bibliografia critica e altre fonti*

Abbagnano N. e Fornero G., *Dizionario di filosofia*, Torino, UTET, 1971.

Alighieri D., *Inferno*, Canto XXVI, su divinacommedia.weebly.com, ultimo accesso 25 giugno 2018.

Allen J.S., *Nietzsche and Wilde: An Ethics of Style*, «The Sewanee Review», vol. 114, n. 3, Summer 2006, pp. 386-402.

Apollodoro, *Biblioteca*, traduzione di Giuseppe Compagnoni, Milano, Sonzogno, 1826.

Auerbach E., *Philologie der Weltliteratur/Filologia della letteratura mondiale*, introduzione di Enrica Salvaneschi e Silvio Endrighi, traduzione con testo a fronte di Regina Engelmann, Bologna, Book Editore, 2006.

Baldick Ch., *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987, paperback edition 1990.

Balestra G. e Mochi G. (a cura di), *Ripensare il canone: la letteratura inglese e angloamericana*, Artemide, Roma 2007 (in particolare Serpieri A., *La questione del canone tra genealogie e ibridazione*, pp. 59-70).

Ballesteros González A., *The Mirror of Narcissus in 'Dorian Gray'*, in Sandulescu C. G. (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Monaco, The Princess Grace Irish Library, 1994, pp. 1-12.

Bate J., *'Frankenstein' and the State of Nature*, in Shelley M., *Frankenstein*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 476-480.

Bauer M., *Der literarische Faust-Mythos: Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2018.

Beasley B., *The Triptych of 'Dorian Gray' (1890–91): Reading Wilde's Novel as Three Print Objects*, in «Cahiers victoriens et édouardiens», 84, Automne 2016, online since 01 November 2016, su: <http://journals.openedition.org/cve/2978>; DOI: 10.4000/cve.2978, pp. 1-35, ultimo accesso 28 gennaio 2018.

Beer G., *Discourses of the Island*, in Amrine F. (ed.), *Literature and Science as Modes of Expression*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers, 1989, pp. 1-27.

Bercovitch S., *The Puritan Origins of the American Self with a New Preface by the Author*, Yale University Press, 2011.

Berman M., *All that is solid melts into air: The experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988² (in particolare i primi due capitoli: *I. Goethe's Faust: The Tragedy of Development; II. All That Is Solid Melts into Air: Marx, Modernism and Modernization*).
Id. *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, traduzione di Valeria Lalli, Bologna, Il Mulino, 2012.

Biblical commentary on the Old Testament, by C.F. Keil and F. Delitzsch, trans. from the German by James Martin et al., T.&T. Clark, Edinburgh, 1885.

Blake W., *The Marriage of Heaven and Hell / Il Matrimonio del Paradiso e dell'Inferno*, testo a fronte, a cura di Maurizio Costantino, Trieste, Asterios, 2013.

Bloom H., *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York, OUP, 1983.
Id., *Agone. Verso una teoria del revisionismo*, traduzione di Alessandro Atti e Francesca Gobbo, Milano, Spirali, 1985.

Bloom H., *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, OUP, 1997².
Id., *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, a cura di Mario Diacono, Milano, Abscondita, 2014.

Bloom H. (ed.), *Satan*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2005.

Blumenberg H., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Erste Auflage, 2006.
Id., *Elaborazione del mito*, a cura di Bruno Argenton, Bologna, Il Mulino, 1991.

Boccaccio G., *De genealogia deorum gentilium*, Basileae, Apud Io. Hervagium, 1532,
Liber IV, Cap. XLIII, su <http://www.uni->

mannheim.de/mateo/itali/autoren/boccaccio_itali.html#bg07, ultimo accesso 27 settembre 2017.

Boitani P., *L'ombra di Ulisse: Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Bonafin M., *Prove di un'antropologia del personaggio*, in Barbieri A., Mura P., Panno G. (a cura di), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, Padova, Unipress, 2008, pp. 3-18.

Bonafin M. (a cura di), *Figure della memoria culturale. Tipologie, identità, personaggi, testi e segni*, Atti del Convegno (Macerata, 9-11 novembre 2011), in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», XXII, 2013.

Bottiroli G., *Differenze di famiglia* in, Id. (a cura di), *Problemi del personaggio*, Bergamo, Il Sestante, 2001, pp. 11-46.

Bottiroli G., *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.

Bottiroli G., *Identità rigide e flessibili: per una concezione modale del personaggio*, in Lombardi C. (a cura di), *Il personaggio. Figure della dissolvenza e della permanenza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2008, pp. 41-58.

Brawley S., Dixon Ch., *The South Seas: A Reception History from Daniel Defoe to Dorothy Lamour*, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2015.

Brinzeu P., *Dorian Gray's Rooms and Cyberspace*, in Sandulescu C. G. (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Monaco, The Princess Grace Irish Library, 1994, pp. 21-29.

Brugnolo S., *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, «Between», III, 5, 2013, su <http://www.Between-journal.it>, p. 1-20, ultimo accesso 25 settembre 2018.

Bryant J., *Melville Essays the Romance: Comedy and Being in 'Frankenstein', 'The Big Bear of Arkansas' and 'Moby-Dick'*, «Nineteenth-Century Literature», vol. 61, n. 3, December 2006, pp. 277-310.

Burwick F. & McKusick J.C., *'Faustus' from the German of Goethe translated by Samuel Taylor Coleridge*, Oxford University Press, 2007.

Butler M., *'Frankenstein' and Radical Science*, in Shelley M., *Frankenstein*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 404-416.

Byron G., *Prometheus*, su <http://poetry-archive.com/b/prometheus.html>, ultimo accesso 1° ottobre 2017.

Byron G., *Prometeo*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Tommaso Kemeny, Milano, A. Mondadori, 1993.

Byron G., *Cain*, su <http://www.bartleby.com>, ultimo accesso 21 settembre 2017.

Id., *Caino*, in Id., *Opere Complete*, vol. III, traduzione di P. De' Virgilio, Torino, Pomba, 1853.

Calder J., *Stevenson's Scottish Devil Tales*, in R.L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ed. by K. Linehan, A Norton Critical Edition, New York, London, Norton, 2003, pp. 126-128.

Carroll N., *Nightmare and the Horror: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, in «Film Quarterly», 34/3, University of California Press, Spring 1981, pp. 16-25.

Carroll N., *The Nature of Horror*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46/1, Autumn 1987, pp. 51-59.

Carroll N., *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*, New York and London, Routledge, 1990 (in particolare la sezione *Overreacher Plots and Further Combinations*, pp. 118-125, nel capitolo *Plotting Horror*).

Ceccon A., *Laggiù soffia ancora? Ha ancora senso leggere Moby Dick oggi a 18 anni?* «PRISMI online», 2012, su <http://www.liceoferrarisvarese.gov.it/prismi/2012/pdf/CECCON-moby.pdf>, pp. 1-15, ultimo accesso 22 gennaio 2018.

Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P., *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007.

Chatman S., *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca&London, Cornell University Press, 1978.

Id., *Storia e discorso: La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981.

Collings D., *The Monster and the Imaginary Mother: A Lacanian Reading of 'Frankenstein'*, in Shelley M., *Frankenstein*, ed. by Johanna M. Smith, Boston, Bedford Books, 1992, pp. 245-258.

Collins P., *Violence and the Overreacher in the Plays of Christopher Marlowe*, Masterthesis, Memorial University of Newfoundland, 1990.

Corrigan M., *So we read on: How 'The Great Gatsby' Came to Be and Why It Endures*, New York, Little, Brown and Company, 2015.

Csapo E., *Theories of Mythology*, Malden, Mass., Blackwell, 2005.

D'Agostini M. E., Silvani G. (a cura di), *'Faustbuch': Analisi comparata delle fonti inglesi e tedesche del Faust dal 'Volksbuch' a Marlowe*, Napoli, Pironti, 1978.

D'Amico M. (a cura di), *Vita di Oscar Wilde attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1977.

Dawkins R., *The Selfish Gene*, Oxford, London, OUP, 1976.

Di Rocco E., *Temi, motivi, topoi*, in De Cristofaro F. (a cura di), *Letterature Compare*, Roma, Carocci, 2014, pp. 109-134.

Dougherty C., *Prometheus: Gods and Heroes of the Ancient World*, London and New York, Taylor and Francis, 2006.

Duyckinck E., *A Friend does his Christian Duty*, in «Literary World», 9, November 22, New York, 1851, in Davey M. J. (ed.), *A Routledge Literary Sourcebook on Herman Melville's Moby-Dick*, pp. 72-73.

Eagleton T., *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

Eagleton T., *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003.

Eagleton T., *On Evil*, New Haven and London, Yale University Press, 2010.

Eckermann J. P., *Gespräche mit Goethe*, hrsg. von F. Bergemann, 1. Band, Insel Verlag, 1981.

Id., *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*; a cura di Enrico Ganni, prefazione di Hans-Ulrich Treichel, traduzione di Ada Vigliani, Torino, Einaudi, 2008.

Eliot G., *Middlemarch*, su www.planetpublish.com/wp-content/uploads/2011/11/Middlemarch_T.pdf, ultimo accesso 7 settembre 2018.

Id., *Middlemarch*, introduzione di Silvano Sabbadini, traduzione e note di Michele Bottalico, Milano, A. Mondadori, 1983, 1995.

Eliot T. S., *East Coker, Four Quartets*, in Id., *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber&Faber, 1963, pp. 196-204.

Ellmann R., *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books, 1988.

Eschilo, *Prometeo Incatenato*, in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le Tragedie*, a cura di Angelo Tonelli, Milano, Bompiani, 2013.

Esiòdo, *Teogonia, Le Opere e i Giorni*, in Id., *Opere*, testo a fronte, a cura di A. Colonna, Torino, UTET, 1977.

Id., *Theogony and Works and Days*, ed. by M. L. West, Oxford and New York, OUP, 1988.

Id., *Theogony; Works and Days; [and] Shield*, ed. by Apostolos N. Athanassakis, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2004².

Fioroni F., *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipolibri, 2010.

Fisch H., *A Remembered Future: A Study in Literary Mythology*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Id., *Un futuro ricordato: saggio sulla mitologia letteraria*, a cura di Giulia Angelini, Bologna, Il Mulino, 1988.

Forster E. M., *Aspects of the Novel*, 1927, First electronic edition, New York, RosettaBooks LLC, 2002 (Ch. 4, *People (continued)*, pp. 47-58).

Freud S., *Tre saggi sulla teoria sessuale. Edizione del 1925, con indicazione delle parti aggiunte o modificate rispetto alla prima edizione del 1905*, introduzione di Alberto Luchetti, postfazione di Maurizio Ferraris, traduzione di Christiane Csopey, Milano, BUR Rizzoli, 2010.

Frye N., *The Great Code: The Bible and Literature*, First Harvest/HBJ edition, New York 1983.

Id., *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, a cura di Giovanni Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986.

Frye N., *Words with Power: Being a Second Study of 'The Bible and Literature'*, New York, HBJ edition, 1990.

Id., *Il potere delle parole. Nuovi studi su Bibbia e letteratura*, a cura di Eleonora Zoratti, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

Garrett P. K., *Instability of Meaning, Morality, and Narration*, in Stevenson R. L., *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, A Norton Critical Edition, New York, London, Norton, 2003, pp. 189-197.

Gilbert S. M. & Gubar S., *Mary Shelley's Monstrous Eve*, in Shelley M., *Frankenstein*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 328-344.

Goethe J. W., *Tagebücher 1817 bis 1818*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Andreas Döhler, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2014.

Goodall J., '*Frankenstein*' and the reprobate's conscience, in «Studies in the Novel», 31/1, Spring 1999, pp. 19-43.

Goodall J., *Electrical Romanticism*, in Shelley M., *Frankenstein*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 490-506.

Gravil R., *The Whale and the Albatross*, in «Wordsworth Circle», vol. 28, n. 1, Winter 1997, pp. 2-10.

Gregory T., *Principe di questo mondo. Il diavolo in Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 2014².

Grey R. & Robillard D. (in consultation with H. Parker), *Melville's Milton: A transcription of Melville's marginalia in his copy of 'The poetical works of John Milton'*, in Grey R. (ed.), *Melville & Milton: an edition and analysis of Melville's annotations on Milton*, Pittsburgh, Pa., Duquesne University Press, 2004, inizialmente pubblicato come: '*The Poetical Works of John Milton*': a Transcription of Melville's Annotations in His Copy of *Milton*, in «Leviathan: A Journal of Melville Studies», vol. 4, n° 1-2, March and October, 2002, pp. 117-204.

Harman C., *Robert Louis Stevenson: A Biography*, London, Harper Perennial, 2006.

Hart-Davis R. (ed.), *The Letters of Oscar Wilde*, London, New York, Harcourt, 1962.

Hawthorne J., *The Romance of the Impossible (September 1890)*, in Wilde O., *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by M. P. Gillespie, New York, Norton, 2007², pp. 374-378.

Heller O., *Faust and Faustus: A Study of Goethe's Relation to Marlowe*, St. Louis, Washington University Studies, New Series, Language and Literature, 1931, ristampa New York, Cooper Square Publishers, 1972.

Herdman J., *The Double in Nineteenth-Century Fiction: The Shadow Life*, New York, St. Martin's Press, 1994.

Hetherington N., *Creator and Created in Mary Shelley's 'Frankenstein'*, in «Keats-Shelley Review», 11, 1997, pp. 1-39.

Hext K., *Oscar Wilde and Friedrich Nietzsche: 'Rebels in the name of beauty'*, in «Victoriographies: A Journal of Nineteenth-Century Writing, 1790-1914», vol. 1, n. 2, Oct. 2011, pp. 202-220.

Hogan P. C., *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (in particolare, *Introduction: Studying Narrative, Studying Emotion*, pp. 1-16 e il Cap. 1, *Literary Universals*, pp. 17-44).

Jackson R., *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981.

Id., *Il Fantastico: La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Pironti, 1986.

Johnstone N., *The Protestant Devil: The Experience of Temptation in Early Modern England*, in «Journal of British Studies», 43/2, April 2004, pp. 173-205.

Kafka F., *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von Paul Raabe, Frankfurt am Main, Fischer, 1970.

Id., *Prometeo*, in Id., *I racconti*, a cura di G. Schiavoni, Milano, Rizzoli, 1985, p. 408.

Kane R., *The Significance of Free Will*, New York, OUP, 1996.

Knellwolf Ch., *Geographic Boundaries and Inner Space: Frankenstein, Scientific Exploration, and the Quest for the Absolute*, in Shelley M., *Frankenstein*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 506-520.

Koopmann H., *Teufelspakt und Höllenfahrt. Thomas Manns Doktor Faustus und das dämonische Gebiet der Musik im Gegenlicht der deutschen Klassik, Beitrag zur Vortragsreihe 'Goethe und die Musik', zwischen September 2008 und Mai 2009 auf Einladung der Goethe-Gesellschaft München*, München, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2010, accessibile su http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/goethe/koopmann_faustus.pdf, ultimo accesso 12 febbraio 2018, pp. 1-16.

La Sacra Bibbia, testo a cura della Conferenza Episcopale Italiana, Edizione 2008, su <http://www.lachiesa.it/bibbia/cei2008>, ultimo accesso 21 agosto 2018.

Lefèvre M., *Per un profilo storico della critica tematica*, in Spila C. (a cura di), *Temi e letture*, Bulzoni, Roma, 2006, pp. 11-29.

Lehan, R., *F. Scott Fitzgerald and Romantic Destiny*, in «Twentieth Century Literature», n. 26, «F. Scott Fitzgerald Issue», Summer 1980, pp. 137-156.

Levin H., *Christopher Marlowe: The Overreacher*, London, Faber&Faber, 1954 (English edition).

Levine G., *The Ambiguous Heritage of Frankenstein*, in Levine G. and Knoepfelmacher U.C. (eds.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley, Los Angeles and London, Univ. of California Press, 1979, pp. 3-30.

Levine G., *The Pattern: 'Frankenstein' and Austen to Conrad*, in Id., *The Realistic Imagination: English Fiction from 'Frankenstein' to 'Lady Chatterley'*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, pp. 23-57.

Levine G., *'Frankenstein' and the Tradition of Realism*, in M. Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 311-316.

Leyda J., *The Melville Log: A Documentary Life of H. Melville 1819-1891*, in 2 vols, New York, Gordian Press, 1969.

Liebman Sh. W., *Character Design in 'The Picture of Dorian Gray'*, in Wilde O., *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, New York, Norton, 2007², pp. 439-460.

Lindley A., *The Unbeing of the Overreacher: Proteanism and the Marlovian Hero*, in «The Modern Language Review», 1989, 84/1, pp. 1-17.

Lipking L., *'Frankenstein', the True Story; or, Rousseau Judges Jean-Jacques*, in Shelley M., *Frankenstein*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 416-434.

Lombardi C., *Il dialogo intertestuale*, in De Cristofaro F. (a cura di), *Letterature Compare*, Roma, Carocci, 2014, pp. 81-108.

Lukens M., *Gatsby as a Drowned Sailor*, in «English Journal», vol. 76, n. 2, Feb. 1987, pp. 44-46.

Luperini R., *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura: appunti per un bilancio*, in «Allegoria», n° 44, maggio/agosto 2003.

Mann Th., *Die Entstehung des Doktor Faustus: Roman eines Romans*, Amsterdam, Bermann-Fischer Verlag, 1949;

Id., *La genesi del Doctor Faustus. Romanzo di un romanzo*, in Id., *Doctor Faustus con la genesi del Doctor Faustus*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, i Meridiani Mondadori, 2016.

Mann Th., *Wilde and Nietzsche*, in Ellmann R. (ed.), *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, London, Prentice Hall, 1969, 1986, pp. 169–171.

Marshall F. A., *The Life and Letters of Mary Wollstoncraft Shelley*, vol. I, London, Richard Bentley & Son, 1889.

Martin C. G., *Milton Among the Puritans: The Case for Historical Revisionism*, London and New York, Routledge, 2010.

Mason S. (ed.), *Oscar Wilde: Art and Morality. A Defence of the Picture of Dorian Gray*, 2010.

Mays J. C. C., *Faustus on the Table at Highgate*, in «The Wordsworth Circle», vol. 43, n. 3, Summer 2012, pp. 119-127, su www.friendsofcoleridge.com, ultimo accesso 26 gennaio 2018.

McLynn F., *Robert Louis Stevenson: A Biography*, London, Random House, 1993.

Mellor A. K., *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*, New York, Methuen, 1988 (in particolare il capitolo *Making a Monster*, pp. 38-51).

Mellor A. K., *A Feminist Critique of Science*, in Botting F. (ed.), *New Casebooks: Frankenstein*, Palgrave Macmillan, 1995, pp. 107-139.

Mellor A. K., *Choosing a Text of 'Frankenstein' to Teach*, in Shelley M., *Frankenstein*, Second Norton Critical Edition, ed. by J.P. Hunter, New York and London, Norton, 2012², pp. 204-211.

Miller P., *The New England Mind: The Seventeenth Century*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1954.

Miller P., *The New England Mind: From Colony to Province*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 1998.

Mishra P., *Age of Anger. A History of the Present*, Milton Keynes, Penguin Random House, 2017.

Mittner L., *Storia della letteratura tedesca*, Vol. II, Tomo II, Torino, Einaudi, 1978.

Nesbitt Oppel F., *Mask and Tragedy: Yeats and Nietzsche, 1902-10*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1987.

Nietzsche F., *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*, in Id., *Werke in 6 Bänden*, 3. Band, hrsg. von K. Schlechta, München-Wien, Hanser, 1980.

Id., *Così parlò Zarathustra, un libro per tutti e per nessuno*, introduzione e appendice di Elisabetta Foerster-Nietzsche, traduzione di Domenico Ciampoli, Milano, Monanni, stampa 1927, 1^a ed. elettronica del 18 luglio 2011, su www.liberliber.it, ultimo accesso 20 aprile 2018.

Nietzsche F., *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, in Id., *Werke in 6 Bänden*, 2. Band, hrsg. von K. Schlechta, München-Wien, Hanser, 1980.

Id., *Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi*, in Id., *Opere*, Vol. IV, Tomo II, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1965.

Noble N. L., *Tragedy in the Ideas of Friedrich Nietzsche and Oscar Wilde*, in «Inquiries Journal/Student Pulse», 2015, vol. 7, n. 8, pp. 1-4, su <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1059>, ultimo accesso 29 gennaio 2018.

Oates J. C., *'The Picture of Dorian Gray': Wilde's Parable of the Fall*, in Wilde O., *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Donald L. Lawler, New York, Norton, 1988, pp. 422-431.

Olivieri U. M., *Le teorie e i metodi*, in De Cristofaro F. (a cura di), *Letterature Comparete*, Roma, Carocci, 2014, pp. 289-309.

Olsen-Smith S., Marno D. C., Ohge Ch., Spann N., *Melville's Marginalia in Marlowe's 'Dramatic Works' and in Selections from Lamb's 'Specimens of English Dramatic Poets'* in «Leviathan», Nov. 2008, vol. 10, n. 3, pp. 82-109.

Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992.

Orlando F., *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195-226.

Orlando F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica, forme*, a cura di Brugnolo S., Pellegrini L. e Sturli V., prefazione di Thomas Pavel, Torino, Einaudi, 2017.

Otis L. (a cura di), *Literature and Science in the Nineteenth Century: An Anthology*, Oxford, OUP, 2002.

Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, testo a fronte, Torino, Einaudi, 1994.

Ovidio, *Metamorfosi*, Volume I (libri I-II), con il commento al Libro I di A. Barchiesi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2005.

Peckham M., *Hawthorne and Melville as European Authors*, in Vincent H.P. (ed.), *Melville and Hawthorne in the Berkshires. A Symposium*, Kent, Ohio, Kent State University Press, 1966, pp. 58-60, anche in Peckham M., *The Triumph of Romanticism: Collected Essays*, Columbia, S.C., University of South Carolina Press, 1970, pp. 153-175.

Pellini P., *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in «Allegoria», n. 58, luglio/dicembre, 2008, pp. 61-82.

Phelan J., *Reading People, Reading Plots: Character, Progression and the Interpretation of Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989.

Pianigiani O., *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, su www.etimo.it, ultimo accesso, 21 agosto 2018.

Pochmann H. A., *German Culture in America 1600-1900: philosophical and literary influences*, Madison, Wisc., The University of Wisconsin Press, 1957.

Poovey M., 'My Hideous Progeny': *The Lady and the Monster*, in Shelley M., *Frankenstein*, ed. by J. Paul Hunter, Second Norton Critical Edition, New York, London, 2012², pp. 344-355.

Powell K., *Hawthorne, Arlo Bates, and 'The Picture of Dorian Gray'*, in «Papers on Language and Literature», 16, 1980, pp. 403-416.

Quint D., *Fear of Falling: Icarus, Phaethon, and Lucretius in 'Paradise Lost'*, in «Renaissance Quarterly», vol. 57, n. 3, Autumn 2004, pp. 847-881, anche in Id., *Inside Paradise Lost, Reading the designs of Milton's Epic*, Princeton University Press, 2014, pp. 63-92.

R.L. Stevenson, *A Chapter on Dreams*, parzialmente riprodotto in Id., *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, ed. by K. Linehan, A Norton Critical Edition, New York, London, Norton, 2003, pp. 87-91.

Raggio O., *The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to Eighteenth Century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 21, 1958, pp. 44-62.

Ragland-Sullivan E., *The Phenomenon of Aging, The Phenomenon of Aging*, in Wilde O., *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by Michael Patrick Gillespie, New York, Norton, 2007², pp. 476-496.

Ravasi G., *Il Libro di Giobbe*, Bologna, EDB, ed. digitale, 2015.

Riquelme J.P., *Oscar Wilde's Aesthetic Gothic*, in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, A Norton Critical Edition, ed. by M. P. Gillespie, New York, Norton, 2007², pp. 496-515.

Robinson Ch. E., *Byron and Mary Shelley and 'Frankenstein'*, *The Byron Centre Inaugural Lecture 2000*, The Byron Centre for the Study of Literature and Social Change, University of Nottingham, 2009.

Rose B.A., *Jekyll and Hyde Adapted: Dramatizations of Cultural Anxiety*, Westport, CT, Greenwood, 1996. (in particolare, Ch. 1. *Introduction*, pp. 1-14; Ch 2. *Tracer Text, Culture-Text and the Uses of Adaptation*, pp. 15-36).

Russell J.B., *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1986.

Id., *Il diavolo nel mondo moderno*, a cura di Fernando Cezzi, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Said E., *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, 1983.

Sealts M. M., *Pursuing Melville, 1940-1980: chapters and essays*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982.

Shakespeare W., *Othello*, in Id., *The Complete Works (The Oxford Shakespeare)*, General Editors Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1994.

Id., *Otello*, traduzione e note di Goffredo Raponi, <http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze>, 1^a edizione elettronica del 31 marzo 1998, ultimo accesso 5 settembre 2018.

Shelley M., *The Journals of Mary Shelley, 1814-1844*, ed. by Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert, 2 vols., Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1987.

Shelley P. B., *Defence of Poetry*, ed. by Mrs. Mary Shelley, reprinted from the edition of MDCCCXLV, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 1904.

Id., *Difesa della Poesia*, traduzione di Rosario Portale, Roma, Ediclas, 1986.

Sivrioğlu Ş., *The Faustus Myth in the English Novel*, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Spengler O., *Der Untergang des Abendlandes, Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, DTV, 1. Auflage 1973, 16. Auflage 2003.

Id., *Il Tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, a cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, introduzione di Stefano Zecchi, traduzione di Julius Evola, Parma, Guanda, 1991.

Spengler O., *Nietzsche und sein Jahrhundert, Rede, gehalten am 15. Oktober 1924, dem 80. Geburtstage Nietzsches, im Nietzsche-Archiv zu Weimar*, in Id., *Reden und Aufsätze*, München, Beck, 1937, pp. 109-124.

Stachniewski J., *The Persecutory Imagination: English Puritanism and the Literature of Religious Despair*, Oxford, OUP, 1991.

Stara A., *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze, 2204.

Stiles A., *Robert Louis Stevenson's Jekyll and Hyde and the Double Brain*, in «SEL. Studies in English Literature 1500-1900», vol. 46, n. 4, Autumn 2006, pp. 879-900.

Sunstein E. W., *Mary Shelley: Romance and Reality*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

Swales M., Swales E., *Reading Goethe. A Critical Introduction to His Literary Work*, Rochester, NY, Camden House, 2002.

Tate M. J., *Critical Companion to F. Scott Fitzgerald: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, 2007².

The Bible: Authorized King James Version with Apocrypha, edited with an Introduction and Notes by R. Carroll and S. Prickett, OUP, 1997.

The Oxford Bible Commentary, eds. John Barton, John Muddiman, OUP, 2007².

Todorov T., *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, translated from the French by Richard Howard, Cleveland and London, Case Western Reserve University, 1973.

Van Cromphout G., *Moby-Dick: The Transformation of the Faustian Ethos*, in «American Literature», vol. 51, n. 1, Mar. 1979, pp. 17-32.

Vedder C., *Reading and Misreading in 'Frankenstein': A Primer for Domestic Romanticism*, «The Victorian», vol. 4, n. 1, 2016, pp. 1-24.

Veeder W., *Children of the Night: Stevenson and Patriarchy*, in Veeder W. and Hirsch G. (eds.), *Dr. Jekyll and Mr Hyde after One Hundred Years*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1988.

Viti A., *Tema*, Napoli, Guida, 2011.

Watt I., *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge University Press, 1996.

Id., *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, a cura di Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, Roma, Donzelli, 2007.

Weber M., *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. I, Tübingen, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1920, su www.zeno.org/Soziologie/M/Weber,+Max/Schriften+zur+Religionssoziologie, ultimo accesso settembre 2018.

Id., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, introduzione di Giorgio Galli, traduzione di A. Maria Marietti, Milano, RCS Rizzoli, 1991, 1^a edizione digitale 2012, da 19^a edizione Bur Classici del Pensiero, gennaio 2011.

Webster Goodwin S., *Domesticity and Uncanny Kitsch in 'The Rime of the Ancient Mariner' and 'Frankenstein'* in «Tulsa Studies in Women's Literature», vol. 10, n. 1, *Redefining Marginality*, Spring 1991, pp. 93-108.

Weststeijn W. G., *Towards a Cognitive Theory of Character*, in Fleishman L., Gözl Ch. und Hansen-Löve A. A. (Hrsgg.), *Analysieren als Deuten, Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Hamburg, Hamburg University Press, 2004, pp. 53-65.

Wharton A. H., *A Revulsion from Realism*, in «Lippincott's Monthly Magazine», September 1890, in Mason S. (ed.), *O. Wilde, Art and Morality: A Defence of 'The Picture of Dorian Gray'*, London, J. Jacobs, 1908, su

http://www.gutenberg.org/files/33689/33689-h/33689-h.htm#ART_AND_MORALITY;
ultimo accesso 23 marzo 2018.

Wilde O., *The Decay of Lying*, in Id., *Intentions: The Decay of Lying, Pen, Pencil and Poison, the Critic as Artist, the Truth of Masks*, New York, Brentano, 1905, pp. 1-55.

Id., *La decadenza della menzogna e altri saggi*, introduzione di Franco Buffoni, traduzione e note di Marcella Dallatorre, Milano, Bur, 2000.

Wilde O., *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, testo originale a fronte, introduzione di Silvio Parrella, traduzione e cura di Alessandro Ceni, Milano, Feltrinelli, 2010³.

Williams M., *More Impious than Milton's Satan?: Satan, the Romantics and Byron*, «English Studies in Africa», vol. 49, n. 2, 2006, pp. 109-122.

Wolpers T., *Recognizing and Classifying Literary Motifs*, in Trommler F. (ed.), *Thematics Reconsidered*, Internationale Forschungen zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, 9, Amsterdam, 1995, pp. 33-70.

Wright A., *Mary Shelley*, Cardiff, University of Wales Press, 2018.